

جعل الفدر

بقلم يحيى حقى

فى وسط هذه المصمة وردت كلمة «الايمان» على لسان أحد الأعضاء ، دهشت لأننى وجدت الرئيس - وقد فوجئ بها - يسارع بالنقاطها والتعليق عليها وشرحها ووضعها فى الميزان ، ولو تركها لما حدث انقطاع فى سير الجلسة . كيف تنبئت لفورها من أعماقه خشية أن تؤخذ هذه الكلمة الجليلة مأخذ الكلمة الفائرة التى يستهان بشأنها ، تقال من قبيل سد الخانة وليس غير ، خشية أن تمر مر الكرام مغلقة فى غموش يطمس قدرها ، ها هو ذا يترك تمة القول ليترث ويقول للأعضاء من فوره كلاما كان الجلسة لم تعقد الا لسماعه وحده :

« الايمان عاطفة ، أقوى العواطف ، وحين أقول عاطفة لا أقول انها شيء سطحي ، لا . العاطفة هى أعلى شيء عند الانسان ، هى الشيء العميق الذى يضخى الانسان بنفسه من أجله ، عاطفة الانسان نحو وطنه تدفعه الى النزول للميدان ويموت ، ان يخرج الانسان للجهاد فيصاب برصاصة تودى بحياته ، فالمسألة ليست مسألة عقل فحسب . ولو فكر هذا الانسان بعقله وحده واحتمال أصابته وموته أذن لخاف وتراجع للوراء ، فالعاطفة الحقيقية هى أعلى شيء فى الإنسان » .

حكدا نقل الرئيس فى لحظة جو الجلسة من الاعمال العارضة الى الدوافع الثابتة ، من قبلك

حقيقة الرجل حين يؤخذ على قرة ، ان يفاجأ بمسألة لم يكن يتوقعها ، لا تدرك له وقتا لتدبير الكلام أو لويه ، قبل نطقه ، فلا

يقيسه عن عمد باحتمالات وقعه ، مساسه بمصلحة كان يود صونها ، حساسية سامع يحرم على ارضائه أو مداراته ، أو حتى للارتقاء بصيغة عبارته ومضمونها من الحسن الى الأحسن ، طلبا للبراعة والتائق . وإنما يجيء رده السريع مباشرا ، عاريا ، جليا فيكشف عن طبع صاحبه وخفى فكره . فى هذه المباحثات تتبين معادن الرجال ومبلغ صدقهم اليوم ومن قبل .

دهشت وأنا أتلو محضر اجتماع الرئيس جمال عبد الناصر أخيرا بالهيئة البرلمانية للائتلاف الاشتراكي، انهالت عليه الأسئلة من كل صوب : عن السياسة والحكم ومؤتمر القعة .. وعن المانع من إقامة مصنع غزل ونسيج بمركز أجا ، عن حرية الفكر والصحافة .. وعن تبعية بلدة منشاة القناطر الى محافظة القليوبية وفصلها عن محافظة الجيزة .

واضحاً مأمونا للمشكلات الجسام التي يواجهها
الإنسان في المجتمعات الحديثة . يقف بجداره مع
بقية المذاهب الاجتماعية الكبرى التي تقاسمها
العالم . بل أنه مذهب المستقبل .



وينعكس اتزان الفكر أيضاً على أسلوب الرئيس،
فلا أسلوب هو الرجل ، أنه مثل للبلاغة كما يفهمها
أبناء اليوم : العمق والوضوح ، السهولة والصدق .
الصدق أولاً وآخراً ، لا زخارف ولا منعنات بالية .
لقد اهتز له قلبي وأنسحر عقلي يوم تجديده بيعته
وأنا أتمتع بهذا الدعاء البليغ المؤثر الذي انبثق من
قلبه وعقله :

« اللهم اعطنا المعرفة الحقة كي لا يستغفنا النعم
وتدور رؤوسنا غروراً من نشوته . »

« اللهم اعطنا الأمل الذي يجعلنا نحلم بما سوف
نحققه في الغد أكثر مما يجعلنا نفاخر بما حققناه
في الأمس واليوم . »

« اللهم اعطنا الشجاعة لنستطيع أن نحمل
التسليحات التي لا بد أن نتحملها ، فلا نستعين بها ،
ولا نهرب منها . »

« اللهم اعطنا القدرة على أن نواجه أنفسنا ،
ونقبل أن يواجهنا الآخرون بالحق والعدل . »

« اللهم اعطنا القوة ، لندرك أن الخائفين لا يصنعون
الحرية والضعفاء لا يخلقون الكرامة والمترددون لن
تقوى أيديهم المرتعشة على البناء . »

هذا دعاء خليق أن يتوجه به كل فرد إلى ربه ،
أنه يمنحه القوة والإيمان ، يمنحه الطمأنينة
والخشوع . فقد لا يختلف بناء الواحد منا لنفسه
أو يقل مشقة من بناء قائل هذا الدعاء لأمته .

التفاصيل إلى جوهر المبادئ العليا . يريد أن يعبر
عن اعتقاده لا أن يلقي درساً . ومع ذلك فما أبلغ
هذا الدرس في كلامه السهل الذي نطق به من شمس
سابق عمد أو تدبر .

ومن يتتبع لقاءات الرئيس العديدة بمواطنيه
يجد نماذج كثيرة لمثل هذا الموقف . أنه ليس رئيس
جمهورية مشغولاً بتصريف أمور الدولة فحسب ،
بل هو رجل فكر ، حتمية الأفعال وجدواها لا تحجب
عنه المبادئ السامية . معدة الشعب لا تطفئ عنده
على وجدانه ، الفرد في نظره هو الإنسان . وهذا
الفكر منسق عند التدبر وعند المباشرة ، كأنما تنبع
صوره العديدة من معين واحد ، يفضل أصبح بلدنا
دولة وعقيدة . أنه يقف في مصاف الإنقاذ من رجال
الفكر الذين نظرت إليهم أقوامهم نظرتهم إلى المعلم
والمرير .

وأزعم أن هذه الموازنة الواضحة في أقوال الرئيس
بين العقل والعاطفة ، هي مفتاح شخصيته ، وسر
اتزانه ونجاحه من العقيد ، هي دعامه فكره وتفسير
سياسته ومرصد خطوه من قادم . اتزان لا تطفئ
فيه العاطفة على العقل فتقوده إلى الخيال والمناجات ،
إلى التضعف والدعوى السهلة التي تقيح هتافاً
ولا يثبت من ربه زرع نافع ، إلى الشفقة الرخيصة
العقيم ، ولا تطفئ فيه العقل على القلب فيقوده إلى
الدبول في عتمة العزلة ، إلى التحجر والمجز عن
النبض والاحساس لينفرد العقل باستعلائه
وجبروته .

ونظامنا الاشتراكي هو نبع من هذا الفكر المتزن ،
يد تمسك بالروح والعاطفة ، ويد تمسك بالمادة
والعلم . أنه يسعى إلى تكامل الإنسان واتزانه
هو أيضاً .

وبفضل رجل الفكر - المعلم والمرير - الذي يقود
أمته أصبح هذا النظام مذهباً جديداً يقدم حلاً



معدلات المرحلة الثورية الجديدة

بقلم الدكتور رفعت المحجوب

دراسة التطور الاقتصادي والاجتماعي ، حتى ما كان منه من طبيعة ثورية ، نخلص الى انه يتم على مراحل ، ونخلص

الى ان كل مرحلة من هذه المراحل تجد في المرحلة السابقة عليها معادنها ومقوماتها ، وهو ما يعنى ان يتوقف نجاح المرحلة التالية على مدى نجاح المرحلة السابقة التي تتكون فيها هذه المعادلات والقومات .

وفي مجال تقويم المرحلة الثورية الاولى في مصر نجد انها قد حققت انجازات كبيرة ، تعتبر بحق نقطة بدء قوية وموفقة للمرحلة الثورية الجديدة التي تبدأ مع بدء المدة الجديدة لرئاسة الجمهورية، ومع بدء الخطة الخمسية الثانية .

فقد بدأت المرحلة الثورية الاولى برغبة الشعب في احداث الثورة ، كما بدأت بمجلس قيادة الثورة وبسنة مبادئ ، وان كانت واضحة ، وان كانت قد نحتت من آلام الشعب ومن آماله ، الا انها لم تكن سوى دليل للعمل دون ان تصل الى مستوى البرامج التفصيلية . ومع نمو الثورة على النمو المعروف تغيرت الأوضاع تغيراً عميقاً ، وانتهت مرحلتها الاولى الى ستة انجازات هامة تشكل نقطة بدء قوية للمرحلة الثورية الجديدة ، وهذه الانجازات الستة هي :

- ١ - ثقة الشعب بقيادته .
- ٢ - قيام مجلس الأمة وبدء قياس الاتحاد الاشتراكي .
- ٣ - انمام مرحلة هامة من مراحل التنمية الاقتصادية والاجتماعية .
- ٤ - انمام مرحلة هامة من مراحل التطبيق الاشتراكي مع بلورة الفكر الاشتراكي العربي .
- ٥ - التقارب بين البلاد العربية ووحدة العمل العربي في بعض الميادين .
- ٦ - قوة المركز الدولي للجمهورية العربية المتحدة .

هذه هي اهم الانجازات التي حققها العمل الثوري في مصر في المرحلة الاولى من مراحل الثورة . والحق انها انجازات هامة ، وانها تشكل ، كما قلنا ، نقطة بدء للمرحلة الثورية الجديدة . ويريد من أهمية نقطة البدء هذه ان لهذه الانجازات فرصة النمو والتجاذب .

فقد انتهى العمل الثوري في المرحلة الاولى منه الى ان وثق الشعب بزعمه ثقة كبيرة . فقد وثق بقدرته التي لا تنفد في الثورة على الظلم ، وجاءته هذه الثقة يوم قام هذا الزعيم بالثورة ، ثم يوم ان حملها ليقضى بها على الاقطاع ، وعلى الاستعمار ، وعلى سيطرة رأس المال على الحكم ، وليقسم النظام الاشتراكي . كما وثق الشعب بقدرة هذا الزعيم على التطور ، وعلى دفع التطور . ووثق في حرصه على مبادئ الثورة ، وفي قدرته على معالجة المتناقضات والانحرافات . ووثق في حمايته للمبادئ الاشتراكية اذ لم يسمح للرجعية ان تعرقل التطبيق الاشتراكي وان تشده الى الوراء كما لم يسمح بالانحراف بهذا التطبيق بعيداً من قيم هذا الشعب .

لقد وثق الشعب بزعمه طاقة كبيرة على التقدم وعلى حمايته من الرجعية ومن الانحراف معا . واخذت هذه « الثقة العاقلة » مجراها في كل

مناسبة حتى كان يوم الاستفتاء حينما اجمع الشعب على عيد الناصر رئيسا للجمهورية في المرحلة الجديدة ، وحينما اجمع على انه وحده هو الذى يصلح لهذه المرحلة ، ذلك ان استمرار العمل الثورى يستلزم بداهة استمرار الشائر الذى بداه . ولقد كان الاستفتاء امرا ضروريا ونحن على ابواب مرحلة ثورية جديدة ، ذلك ان الزعيم ، على الرغم من ثقة الشعب به ، كان في حاجة الى تجديد هذه الثقة ليأخذ منها طاقة وقوة في هذه المرحلة الجديدة .

فباسم العمل الثورى الذى بدا ، والذى يلزم له ان يتم :

باسم التطور الديمقراطى والتحول الاشتراكى .
وباسم التنمية الاقتصادية والاجتماعية وامل الشعب في حياة افضل .

وباسم تحرير الوطن العربى وتحقيق وحدته .
كانت الثقة التى اولاهها الشعب للقائد .
وهكذا اجمعت الامة على قائد ، وهو ما يشكل كسبا للعمل الوطنى ، لم يكن ميسرا يوم قيام الثورة .

والكسب الثانى الذى تحقق في نهاية المرحلة الاولى هو قيام مجلس الامة . ولاشك ان فرصة هذا المجلس في النجاح فرصة كبيرة ، ذلك انه يمثل الامة تمثيلا صحيحا . فهو اول مجلس يضم غالبية من الفلاحين والعمال . وهو بذلك اول مجلس يعبر تعبيراً صادقا عن حقيقة الوضع الاجتماعى ، وهو ما يعنى انه اول مجلس يمكنه ان يعبر تعبيراً صادقا عن حقيقة آمال الشعب . وفي مجال تقديم تجربة مجلس الامة بصفته السلطة التشريعية ووصفته الرقابة النيابية العليا في الدولة يمكننا ان نخلص الى ثلاث حقائق تكفل له ، ان هي استمرت - وواضح انها ستستمر - نجاحا كبيرا .

١ - حرص المجلس على تادية واجبه في التشريع وفي الرقابة ، وهو ما قد برز في مناقشات كثيرة وخاصة في مناقشة الميزانية وفي مناقشة التمسوين ، ثم في مناقشة سياسة التعليم العالى . فقد كانت هذه المناقشات جادة ومثمرة وبناءة .

٢ - حرص الحكومة على أن تتعاون تعاوناً طيباً مع المجلس ، وعلى أن تكفل له فرصة تادية واجبه .

٣ - حرص الشعب على نجاح المجلس في تادية واجبه ، وهو ما قد انضح من متابعة الشعب لاهمال المجلس ومن عطفه عليه . فمجلس الامة تجربة ناجحة علينا ان نحرص عليها ، وعلينا ان نفهم ان النجاح يؤكد النجاح ، فأي نجاح يحققه المجلس اليوم يمهّد لنجاحه غداً ، لانه يعنى في الحقيقة اقتناء تجارب المجلس ، ويعنى ايضا ازدياد عطف الشعب عليه . والمجلس الذى لا يعطف عليه الشعب لا يستطيع ان ينجح . فعطف الشعب على المجلس الذى يمثل شرط اساسى لنجاح هذا المجلس .

ومما يعتبر ضروريا لنجاح مجلس الامة تكوين هيئة برلمانية له ، وهو ما يعنى ان مجلس الامة يشكل في الحقيقة وحدة سياسية واحدة ، تشارك في مبادئ واحدة ، وتنتهى الى سياسة واحدة . ولاشك في ان هذه الهيئة البرلمانية يمكنها ان تلعب دورا حاسما في توجيه المجلس وفي بلورة افكاره ، خاصة وان رئيس الجمهورية يمكنه ان يشارك في مناقشاته .

وفي الوقت نفسه بدأ العمل جادا لاستكمال تنظيمات الاتحاد الاشتراكى . وقد يكون نجاح الاتحاد الاشتراكى في اداء واجبه اصعب تحقيقاً من نجاح مجلس الامة ، ذلك ان الاتحاد الاشتراكى قاعدة بالغة الاتساع وصعوبة التنظيم ، وهو ما يعنى وجود مناقضات فكرية واجتماعية داخل هذا الاتحاد . وقد تكون مثل هذه المناقضات موقعا للتقدم ، كما انها قد تكون ، اذا ما احسن استخدامها وتوجيهها ، باعنا على التقدم . ومع اعترافنا بصعوبة تنظيم الاتحاد الاشتراكى وتسييره الا ان فرصة النجاح قائمة امامه . فطبيعة المرحلة القادمة تستلزم بداهة قاعدة شعبية واسعة يركن اليها العمل الثورى ، بل ان مجلس الامة نفسه لا يستطيع ان يحتفظ بصلته القوية بال جماهير دون وجود مثل هذه القاعدة الواسعة .

وهنا ننبه الى ضرورة بذل الطاقة لنجاح الاتحاد الاشتراكى حتى لا يتعرض لما تعرضت له التنظيمات

الشمية السابقة مع عدم الغامضة ، ومع الانفصال عن الجماهير ، وفي هذا المجال يلزم أن يخلق الانسجام الفكري بين الاتحاد الاشتراكي والجماهير على أن يكون الاتحاد الاشتراكي تعبيرا صادقا عن هذه الجماهير ، وعلى أن نجعل منه في الوقت نفسه قائدا فكريا يأخذ بيد هذه الجماهير نحو التقدم .

فلان اتصال الفكري بين القائد والقاعدة ، والاتصال في العمل بين القائد والقاعدة ضروري لنجاح القائد والقاعدة معا .

وفي هذا الصدد قد يكون من المفيد إعادة النظر في القاعدة التي تقضي بأن يتخلى عضو الاتحاد الاشتراكي عن وحدته الأساسية بانتخابه أو اختياره لوحدة أعلى ، ذلك أن هذه القاعدة تعني انفصال المستويات وعدم تداخلها ، وهو ما يتناقض مع الاتصال الوثيق اللازم لنجاح العمل الشعبي .

ولا شك أن الاتحاد الاشتراكي ، إذا ما حقق النجاح المطلوب منه ، سيكون كسبا كبيرا للعمل الثوري ، كسبا لم يكن يسيرا يوم قامت الثورة .

والكسب الثالث الذي حققته الثورة في مرحلتها الأولى هو تنفيذ الخطة الخمسية الأولى ، فقد حققت هذه الخطة قدرا كبيرا من التنمية الاقتصادية والاجتماعية ، ولنا هنا في مجال بيان النتائج الهامة التي وصلت إليها هذه الخطة ، وإنما يعني أن نبه إلى تجربة مشعة ورائدة في مجال التنمية .

فقد لجأت أغلب البلاد ، وهي في مرحلة التنمية ، إلى ضغط الاستهلاك رغبة في زيادة المدخرات والاستثمار . ويعني هذا الضغط أن يتحمل الشعب في مرحلة التنمية تضحيات كبيرة . وتعرف هذه السياسة « بسياسة شد أربطة العدة » . وقد سلكت إنجلترا والاتحاد السوفيتي واليابان هذا السبيل ، وتمثل ذلك في الاحتفاظ بالأجور عند مستوى منخفض رغبة في الاحتفاظ بالاستهلاك عند مستوى منخفض . وقد قاست شعوب هذه البلاد الكثير من هذه السياسة . والجسد في سياستنا لتحقيق التنمية أننا قد سمحنا بارتفاع الاستهلاك في مرحلة التنمية ، وهو ما يعنى التخفيف إلى حد كبير من التضحيات التي كان يتحملها

الشعب في هذه المرحلة . فقد عملت السياسة الجديدة في الجمهورية العربية المتحدة على رفع أجور العمال رغبة في رفع مستوى معيشة هذه الطبقة التي قاست الظلم والاستغلال ، ورغبة في أن تشارك هذه الطبقة في نتائج التقدم . واتخذت سياسة رفع الأجور ثلاثة أساليب ، وهي وضع حد أدنى للأجور والسماح للأجور أن تستمر في الارتفاع ، وإشراك العمال والموظفين في أرباح الشركات والمؤسسات التي يعملون فيها .

وتعنى هذه السياسة السماح للاستهلاك بالارتفاع ، وتعنى بالتالي الحد من التضحيات التي يتحملها الشعب في مرحلة التنمية ، وقد ساعد على تنفيذ هذه السياسة أمران :

أولهما - أن تأميم أدوات الإنتاج الهامة والأساسية قد سمح للدولة بأن توجه جزءا كبيرا من الأرباح للقيام بالاستثمارات ، وهو ما يعنى الحد من استهلاك الطبقات التي كانت مالكة في مجال السلع الترفيهية لصالح الاستثمار .

ثانيهما - الاعتماد على القروض الأجنبية غير المشروطة في تمويل التنمية الاقتصادية .

ومع ذلك فلا يصح للاستهلاك ، وهو يرتفع ، أن ياكل الزيادة في الإنتاج إلا أن معنى ذلك أننا لن ننشئ من القيام بالاستثمارات المطلوبة للخطة الثانية وهي تبلغ ثلاثة آلاف مليون جنيه .

ولذلك فقد حرص بيان السيد الرئيس في مجلس الأمة بمناسبة قبوله للترشيح على أن يعلن في وضوح ضرورة ربط الاستهلاك حتى يبقى دائما تحت الإنتاج بحد كبير ، ليسمح لنا بالمدخرات اللازمة .

وهنا نسجل ملاحظتين هامتين ومتكاملتين : أولاها - أننا قد سمحنا بالاستهلاك بأن يرتفع في المرحلة الماضية رغبة في ارتفاع مستوى معيشة الطبقات العاملة ، وأن ذلك كان ضروريا للتخفيف من آلام هذه الطبقات .

ثانيتهما - أن علينا ، وقد حققنا مستوى لا بأس به من المعيشة للطبقات الفقيرة ، أن نحافظ بالاستهلاك في المرحلة القادمة عند حد أدنى من الإنتاج ، بما يسمح للمدخرات القومية من أن تمول التنمية .

يجد عند مرحلته الحالية أملا منها في أن تجسد في جموده توقفا عن المسير الطبيعي ، ثم تراجعها وانهازما . كما صادف هذا الفكر أيضا محاولات أخرى تريد أن تقطع الصلة بينه وبين مشكلات المجتمع ، وتريد أن تقطع الصلة بينه وبين قسم المجتمع . ولاشك أن الفكر الاشتراكي ، شأن أي فكر آخر ، لا يمكن أن يقدّر له النجاح، وأن صادف التطبيق الصحيح إلا إذا عكس في صدق وأمانة مشكلات المجتمع وقيمه لانه في هذه الحالة يكون فكرا هادفا وملتزمًا يعالج مشكلات واقعية ، كما انه في هذه الحالة يجد من اتفاقه مع قيم المجتمع قوة دافعة . ولستنا بذلك نقبل لهذا الفكر الاشتراكي أن يكون ضحية لبعض القيم الرجعية ، وإنما نريد له أن يكون صادق الدلالة على ظروف الشعب ، ولكننا لا نريد له أن يتخلف وراء التطور الطبيعي للشعب ، أو أن يجمد عند المرحلة الحالية للمشكلات ، وإنما نريد له أن يكون أداة لتطوير المجتمع تطويرا تقدميا ، أداة لتطوير الشعب نفسه. نريد للفكر الاشتراكي أن يأخذ بيد الشعب الى الأمام ، وأن يكون أداة لدفع التطور .

أن أية محاولة لتجميد الفكر الاشتراكي خطر على الفكر الاشتراكي وخطر على المجتمع جميعا . . كما أن أية محاولة للانحراف بالفكر الاشتراكي عن قيمته الأساسية التي تصدر عن مشكلات المجتمع وقيمه خطر على الفكر الاشتراكي وخطر على المجتمع جميعا .

وفي سبيل بيان الفكر الاشتراكي العربي نعرض في اختصار أهم الأسس التي يقوم عليها هذا الفكر ، والتي تضمن له استقلاله الذاتي في إطار الفكر الاشتراكي العالمي . ونقرر منذ البداية أننا نعتمد في استخلاص هذه الأسس على إجراءات التطبيق في مصر ، وما تستند اليه من فلسفة وعلى ميثاق العمل الوطني ، وعلى القيم التقدمية التي استقرت في ضمير هذا الشعب .

١ - يؤمن الفكر الاشتراكي العربي ، شأن أي فكر اشتراكي آخر ، بعدم وجود انسجام تلقائي بين المصلحة الخاصة والمصلحة العامة ، وبضرورة تقديم المصلحة العامة في كل مرة تتعارض معها المصلحة الخاصة .

ويزيد من أهمية هذه السياسة أننا يجب دائما أن نحسب حساب المفاجآت الدولية ، وأن يكون لنا من المدخرات القومية دائما بديل عند اللزوم عن القروض الأجنبية . أن على الشعب أن يقبل ضغط الاستهلاك اليوم ، ليستهلك غدا ، أن عليه أن يدخر اليوم ليستثمر غدا .

والكسب الرابع الذي انتهت اليه المرحلة الثورية الأولى يتمثل فيما تم حتى الآن من التطبيق الاشتراكي ، ومن بلورة الفكر الاشتراكي العربي .

فقد انتهى التطبيق الاشتراكي في مصر الى تغيير العلاقات الاجتماعية تغييرا عميقا والى تغيير القيم الاجتماعية أيضا والى تغيير ميزان القوى ، وبالتالي الى تغيير كثير من ملامح الحياة نفسها . فقد قضى هذا التطبيق على العلاقات الاقطاعية وعلى السيطرة غير المشروعة التي مارسها كبار ملاك الأراضي على الفلاحين ، كما قضى على استغلال الرأسماليين للعمال وعلى تحكمهم في الحياة السياسية ، وانتهى هذا التطبيق الى تحقيق قدر كبير من التحرر الاقتصادي والاجتماعي والسياسي للمواطن . كما انتهى الى انطلاق القوى العاملة لتحل مركزا هاما واساسيا في توجيه الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية .

وهكذا خلق التطبيق الاشتراكي في المرحلة الأولى من الثورة قوى اجتماعية جديدة تشكل اساسا اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا هاما للمرحلة الثورية الجديدة . فمن التطبيق الاشتراكي في المرحلة الأولى خرجت قوى الشعب العاملة لتحل محل تحالف قوى الرجعية والرأسمالية وهو ما يعنى أن هذا التطبيق قد أوجد القوى الاجتماعية التي يمكنها بطبيعتها أن تحمّل التطور الاشتراكي وأن تحميه ، وهو كسب لم يكن مسرا يوم قيام الثورة .

ومع نمو التطبيق الاشتراكي بدأ الفكر الاشتراكي هو الآخر يتطور وينمو . وكما صادف التطبيق الاشتراكي في مصر عقبات تتمثل بصفة اساسية في مقاومة الرجعية وفي الأخطاء التي يمكن أن تترتب على التحول ، صادف الفكر الاشتراكي عقبات هو الآخر . فقد صادف قوى رجعية تريد أن تشد هذا الفكر شدا الى الوراء ، وتريد له أن

٢ - يؤمن الفكر الاشتراكي العربي ، شأن
أي فكر اشتراكي آخر ، بضرورة سيطرة
الجماعة سيطرة كاملة على جميع وسائل
الانتاج . ولكنه يفهم هذه السيطرة فهما
يختلف عن بعض التيارات الاشتراكية
الأخرى وخاصة الماركسية . فالفكر
الاشتراكي العربي يرى أن سيطرة الجماعة
على وسائل الانتاج يمكن أن تتم عن طريق
التأميم أو عن طريق رقابة الشعب للقطاع
الخاص . وهو ما يعنى أن الفكر الاشتراكي
العربي يسمح بالملكية الخاصة غير المستقلة
في بعض القطاعات .

٣ - يؤمن الفكر الاشتراكي العربي ، شأن أي
أي فكر اشتراكي علمي آخر ، بحتمية
الحل الاشتراكي ، ولكنه يرى أن الاشتراكية
- وهو ما يتفق مع طبيعة المجتمع
المصري - تجد عواملها التي تجعل منها
حلا حتميا في التخلف الذي سيطر على
المجتمع السابق على الثورة وفي تعبئة
الراسمالية المصرية للرأسمالية الغربية .
ونزولا على هذا المنطلق رفض الفكر
الاشتراكي العربي انتظار نمو الرأسمالية
الوطنية وانتظار نمو الطبقة العاملة . وهو
ما يتطلبه الفكر الماركسي ، وآمن بضرورة
الثورة الاشتراكية بصفتها حلا لمشكلات
التخلف .

٤ - يؤمن الفكر الاشتراكي العربي بمعدالة
التوزيع ، ويعطى في هذا المجال مركزا
ممتازا ، ويجعل منه مصدرا هاما من
مصادر الدخل ، كما يجعل منه أساسا
للقيمة الاجتماعية للفرد .

٥ - يسلم الفكر الاشتراكي العربي بالصراع
الطبقي ، ولكنه يؤمن وعلى العكس من
بعض الاتجاهات الاشتراكية الأخرى ،
بإمكان حل هذا الصراع الطبقي حلا سليما .
ولقد ساعد على اقتناع الفكر الاشتراكي
العربي بهذا المبدأ أن قيم الشعب العربي
تحرص دائما على وحدة الجماعة . ولذلك
فقد قرر الفكر الاشتراكي العربي ، وهو
بصدده تصفية الامتيازات الطبقيية ، عدم
تصفية افراد الطبقة الرجعية واعطائها

الفرصة للانضمام الى طبقات الشعب
العاملة . ونزولا على هذا المنطلق أيضا
يرفض الفكر الاشتراكي العربي دكتاتورية
الطبقة العاملة ، ويصر على أن تكون
الاشتراكية في صالح قوى الشعب العاملة
جميعا لا في صالح طبقة وحدها .

٦ - يؤمن الفكر الاشتراكي العربي ، وهو
يقدر الجماعة ، ويضع مصلحتها فوق
كل اعتبار ، ويثق في قدرتها على تسخير
الحياة الاجتماعية والاقتصادية ، بالحوافز
الفردية عاملا مهما من عوامل رفع الكفاءة
الانتاجية . فالفكر الاشتراكي العربي ،
وهو يقدر الجماعة ، وهو يضع
مصلحتها فوق كل اعتبار ، وهو يثق في
قدرتها ، يعطى ، في حدود هذا المنطلق ،
مجالا للفرد بصفته قوة خلاقة ودافعة .
ونزولا على هذا المنطق يذهب الفكر
الاشتراكي العربي الى ضرورة اعطاء كل
بحسب عمله ، وإلى اشراك العمال في
الأرباح وإلى احترام الملكية الخاصة غير
المستغلة في بعض المجالات وخاصة في مجال
الإنتاج الزراعي .

٧ - لقد أراد الفكر الاشتراكي العربي
للجماعة أن تكون موضع القداسة ، ولكنه
في الوقت نفسه ، واحتراما منه للإنسانية
لم يرد للفرد أن ينتهي إلى شيء . وبذلك
كان الفكر الاشتراكي العربي صادق التعبير
عن الحياة الإنسانية ، وهي تلك الحياة
التي تتكون من ثنائية الفرد والمجتمع .

٨ - يؤمن الفكر الاشتراكي العربي بأن للإنسان
العربي دينيا يستوحى منه القيم ، وبأن
للإنسان العربي وطنًا عليه الولاء له ، وبأن
للإنسان العربي قومية يحيا فيها ويحيا
بها . ومن هنا فالاشتراكية العربية
تؤمن بالدين مصدرا للقيم الاجتماعية ،
وتؤمن بالقومية العربية وبالوحدة العربية
الشاملة .

هذه هي أهم الأسس التي تشكل الفكر
الاشتراكي العربي والتي تضمن له استقلاله
الذي كما رسمه اليثاق ، وكما ترجمه
التطبيق ، ولا شك في أن وضوح هذا

الفكر على هذه الصورة السابقة كسب
فكرى لم يكن ميسرا يوم قيام الثورة .

والكسب الخامس الذى حققته المرحلة الثورية
الاولى يتمثل فى وحدة العمل العربى . فالشعب
المصرى جزء لا يتجزأ من الأمة العربية . وهذه
حقيقة تاريخية ومقدمة ضرورية لكل عمل سياسى
عربى ، فالقومية العربية ، فوق انها حقيقة تاريخية
تستند الى وحدة اللغة والتاريخ والضمير ، فانها
حركة سياسية تهدف الى اقامة دولة عربية واحدة ،
هذا هو ايمان الشعب المصرى دائما .

ومن اجل هذه الحقيقة فان هذا الشعب على
استعداد لان يبذل كل التضحيات ، وهو على
استعداد ان يبارك كل حركة تقربه من الوحدة
الشاملة .

وكان من الطبيعى مع قيام الثورة الاشتراكية
فى مصر ان تقع خلافات بين الحكومات العربية ..
خلافات تعود الى حقيقتها الى اختلاف الفلسفات
الاجتماعية التى تسيطر على هذه الحكومات ..

والحقيقة الثانية ان الأمة العربية تحيط بها
مخاطر تمثل بصفة أساسية فى قيام إسرائيل ،
وفى تأمر الاستعمار ، وهو ما يستلزم وحدة العمل
العربى على الرغم من اختلاف الأهداف الاجتماعية
التي تسيطر على الحكومات العربية .

فاذا كانت وحدة الصف لا معنى شيئا
وكانت وحدة الهدف ما زالت بعيدة ..

فان سلامة الأمة العربية تستلزم وحدة العمل
ونزولا على هذا المنطق ، وفى حدود هذا الفهم ،
بدا التقارب بين الحكومات العربية ، وهو تقارب
نحرص عليه ، ما دام يهدف الى النهاية الى حماية
المصالح العربية المشتركة ، ولا شك ان حاول
وحدة العمل ، وهى وحدة ايجابية ، محل وحدة
الصف ، وهى وحدة سلبية : كسب لم يكن ميسرا
يوم قامت الثورة .

والكسب السادس يتمثل فى سمعة مصر الدولية
فقد كانت مصر يوم قامت الثورة بلدا محتلا ، كان

الاستعمار يصرف شئونها ويرسم لها سياستها ، ولم
تكن لمصر اذن سياسة خارجية مستقلة لانها كانت
واحدة من مناطق النفوذ ، ثم قامت الثورة وكوتلى
حكم مصر والاول مرة منذ زمن بعيد مصريون من
ابنائها ، واصبحت لمصر سمعة دولية عالية ،
واستقلت عن الغرب فى سياستها . والجديد فى
العلاقات الدولية ان مصر وقد اخذت قروضا من
الشرق قد استقلت ايضا فى سياستها عن هذا
الشرق ، ولم يقف الامر عند مجرد استقلال السياسة
المصرية الخارجية بل أصبحت مصر محورا أساسيا
فى رسم السياسة الدولية وذلك بفضل دورها
الفعال فى السياسة الافريقية الاسيوية وفى سياسة
عدم الانحياز ، وهذا كسب لم يكن ميسرا يوم
قامت الثورة .

وهكذا نقلتنا المرحلة الثورية الاولى من مجتمع
الى مجتمع آخر مختلف . وكان لهذه المرحلة
فضلا لتقديم معدات هامة واساسية المرحلة الثورية
الجديدة ، وفشل دعم نجاح هذه المرحلة الجديدة .
فبفضل ما حققت المرحلة الاولى من معدات ونجاح
استحقاق المرحلة الثانية نجاحا اكبر .

فقد حققت المرحلة الاولى للمرحلة الجديدة
زعيميا يثق بالشعب به ، يثق فى امانته وفى قدرته
على دفع التطور ، وعلى حمايته من الجمود ومن
الانحراف معا . وحققت هيئات نيابية وشعبية
تشكل القاعدة الأساسية ، كما حققت مستوى
كبيرا من التنمية الاقتصادية والاجتماعية .
وحققت هذه المرحلة ايضا مرحلة هامة من مراحل
التطبيق الاشتراكى ، وفكروا اشتراكيا عربيا له
استقلاله ، ووحدة العمل العربى ، وقوة فى المركز
الدولى . وكلها معدات هامة وفعالة للمرحلة الثورية
الجديدة .

لقد بدأت الثورة يوم قامت برصيد هائل من
سخط الجماهير على نظام متخلف ومتسدا .
وتبدأ المرحلة الجديدة للثورة برصيد هائل من
الإنجازات ، ومن ثقة الجماهير فى قدرتها على
احداث التطور وعلى اتمامه .

الانتظار والكفارس

للشاعر عبد مبدوي

القرية والفجر الأخضر
قد جنا بالوجه الاسمر
بجبين حلو لا يقهر
بلداع منشور يبهـر
كشراع من فوق الانهر
.. قد عاشا افقا لم يعبر
وسكونا جدبا لم يهر
ناجاة انسان الأقصر
في حجة ارمون الأكبر
ورآه فلاح يسمر
في فرجة موال .. عثر
ودعته بنت لم تكبر
بايها .. ثم مضت تنظر
لكن الفرحة لم تنفر
عن وجه مصري مقمر
عن لثقة قمح في البيدر
عن موسم اشعار خير
عن جهشة نور لم تعمر
عن جرح وجود لم يشار
عن مصر وفي يدها الزهر !
.. لحظات والنفس المنمر
بعد في سيقان الأعصر
بجواد مثليء أشقر
نالارض لخطوته تخضر
والبرق على الدنيا يزار
لتصوره كل الادهر
ويطل على الشرق « المنظر »
يا المنظر ..



قد قالوا في صوت يمسدر
 هو «جودو» وهم لا يبصر
 تمضي الأيام ولا يحضر
 والعمر يضيع ولا يظهر
 والبحر يجف ولا يجسر
 .. فاذا بصباح قد تور
 وديب في شجر يفتن
 وسواعد من قدر تزفر
 ونجوم تلمع في الحجر
 والشمس على الكف تدور
 والطفل بمودته ثرثر
 والفارس في مصر يخطر
 .. والقرية والفجر الأخضر
 دارا حول الوجه الأسمر
 يا للأسمر !!



التعاون الدولي والسلام العالمى

بقلم الدكتور
محمد كامل حسين
ترجمة
عبد الرزاق يترى

قررت الأمم المتحدة بناء على اقتراح اليانديت نهرو في سنة ١٩٦١ أن تعيد عام ١٩٦٥ عام التعاون الدولي . ووضعت لذلك برنامجا خاصا ، يبدأ بسبع محاضرات عن التعاون الدولي تلى على الهيئة في نيويورك . وهذا السكربت العام المتر يوثق لثلاث هذه المحاضرات سبع شخصيات يمثلون الاتجاهات الفكرية الكبرى في الوقت الحاضر وهم :

- | | |
|-------------------------|---|
| ١ - البرنو كمارجو ... | رئيس جمهورية كولومبيا سابقا |
| ٢ - جيريل ماري هاريسون | سفير السنغال في باريس |
| ٣ - ادجار فون | رئيس وزراء فرنسا سابقا |
| ٤ - محمد كامل حسين | رئيس الجمع العلمي المصري
ومدير جامعه عين شمس سابقا |
| ٥ - الله كريم بروهي ... | وزير عدل الباكستان سابقا |
| ٦ - ديترتش فيونتشيف | نائب رئيس أكاديمية العلوم
السوفيتية |
| ٧ - والتر ليمان | كاتب وصفي أمريكي معروف |

وهذه هي ترجمة المجلة لخطبة الدكتور محمد كامل حسين من الاصل الانجليزي .



التعاون

الدول هو الصل الانتقالي

العظيم الذي حققه عصرنا ،

وعصرنا وحده هو الذي كان

يستطيع أن يحققه . فلم يكن

العالم يملك في أي عصر آخر الموارد المادية والعلمية

اللازمة للنجاح في تنفيذ هذه الفكرة الرائعة ، ولم يحدث

قط فيما مضى أن كانت الأمم مستعدة خلقيا ونفسيا

لتقديم المعونة لغيرها من الأمم على مثل هذا النطاق ،

لأن الأمم قد ظلت قرونا عديدة ينظر بعضها إلى

بعض نظرة التنافس والشبهة .

والتعاون الدولي هو انتصار عظيم لهيئة الأمم

المتحدة ، إذ هي صاحبة الفكرة بأكملها ، ولم تفقد

ثقتها فيها قط ، وقد نفذت وكالاتها المختلفة البرامج

التي عهد بها إليها بنشاط لا يعثره الكلال وبإخلاص

عظيم ، وهي برامج كانت أكثر طموحا من أي شيء

حاوله العالم من قبل .

وكل هذا شيء رائع جدا غير أن أعظم ما يسترعى

الفتنة في التعاون الدول أن أهم طريق يشر

بالسلام العالمى . وهذا هو الهدف الذي افتقدته

الإنسانية كل هذا الزمن الطويل ، ويسود أنه قد
أصبح الآن قريب المثال .

ان المشروعات التي تشترك فيها عدة امم كثيرة جدا ، ولكني اعززم ان اقصر هذا الحديث على المشروعات التي لم تكن تستطيع تنفيذها امة ما لو لم تقدم لها امة اخرى معونة ذات بال . تلك المعونة على ثلاثة انواع : اولها انشاء محطات القوى الكبرى ، وثانيها المعونة الفنية التي تقدم لمن يحتاج اليها ، وثالثها المعونة التي تقدم للناس في المناطق التي يعتبر الانتاج فيها متخلفا .

وربما كان النوع الاول اهم هذه الثلاثة . فاقامة محطات القوى الجبارة سواء منها المحطات النووية او التي تولد الكهرباء من القوة المائية تكون عادة فوق موارد الدولة التي تقام فيها ، فما كان من الميسور قط ان ننشأ موارد الطاقة العظيمة هذه ، دون مساعده دولية كبيرة ، ومعنى هذا ان العالم الذي يكاد يعتمد في تقدمه اعتمادا كلياً على امداده ببطاقة متزايدة باستمرار كان سيمنى بخسارة بالغة لولا هذه المساعدة . بل ان الدول الفنية نفسها تجد من الواجب عليها ان يتعاون بعضها مع بعض في انشاء محطات القوى الكبرى ، فليس هناك من دولة لاتفيد من مثل هذه المشروعات ومن الواجب ان تقام هذه المشروعات اينما كان اجرائها ميسورا لانها تعتبر كسبا للعالم اجمع لا للدولة التي تقام فيها فحسب .

ان انشاء مثل هذه المحطات نموذج لما ينبغي ان يكون عليه التعاون الدولي ، فنتاجها مؤكد وفوائدها لا يتطرق اليها الشك وكرامة البلاد لا تجرحها المعونة المقدمة لها باى وجه من الوجوه ، ومواهب اهل البلد وكفاياتها ينتفع بهما الى اقصى حد ، ويسود الوئام وحسن النية القائمين عليها جميعا . وتقوم فكرة التعاون الدولي اصلا على ادراك ان هناك ميادين للنشاط يجب ان يكون التخطيط فيها عالميا . ولا يتجلى ذلك في اى ميدان اكثر منه في ميدان تنمية موارد الطاقة .



والامر العظيم الثانى الذى يتجلى فيه التعاون الدولي هو المعونة الفنية التي تقدم للناس في كافة انحاء الارض . وهذا ما تعمله بصفة رئيسية وكالات الأمم المتحدة المتخصصة ، وبعد عشرين سنة من التجارب التي غالبا ما كانت تكفل بالنتاج ، يمكننا ان نهتمها على روائع اعمالها ، فقد استفسادت كل دولة من دول العالم بطريقة او باخرى من نشاطها الهائل .

وقد كان اعظم انتصاراتها هو تقديم الخبراء البارعين في كل فروع المعرفة ، وهؤلاء الخبراء هم فرسان مغامرات البطولة في زماننا ، فهم مستعدون دائما للذهاب الى اى مكان لاسداء النصح طلبا . وقد ذهبوا الى كل مكان مع مختبراتهم ، فمنهم من ذهب الى ارض جديده لدراسة كيمياء تربتها ومحاولة زيادة مقدرتها الانتاجية ، ومنهم من ذهب الى اقليم اجتاحه الجراد ، للبحث عن طريقة لاستئصاله ، ومنهم من ذهب الى ارض نائية لارشاد الفلاحين الى افضل الطرق لتحسين محصولاتهم ، كما ونوعا ، عن طريق انتقاء السلالات .

وقد لقي هؤلاء الخبراء اجمل ترحيب في كل مكان نظرا لكفاياتهم وخالصهم ولروح التضحية التي تحفزهم للعمل . غير انهم - كزملائهم القدامى - صادفتهم احيانا صعوبات لم تكن في الحسبان . اذ ان المشاكل كانت تختلف بعض الشيء عن تلك التي اعتادوها في بلادهم ، فكانوا يحتاجون الى زمن لدراسة هذه الصعوبات ولاكتشاف حلها السليم . وقد كان الشك يساور الناس احيانا في مقدرة هؤلاء الخبراء حين لم تكن تتحقق النتائج بسرعة كافية ، غير انهم صمدوا لهذه المحنة واصبح الناس يرغبون في خدماتهم اكثر من ذي قبل .

وهناك نقطة كبيرة اخرى ادتها وكالات الأمم المتحدة للعالم ، وهي تقديم البيانات الاحصائية الواردة من كل انحاء الكرة الارضية عن شتى الموضوعات . وهذه مهمة ضخمة يسرها التكنيك الحديث للدراسات الاحصائية كما جعل في الامكان الاعتماد على نتائجها اكثر من ذي قبل . ومضى امكن الحصول على تلك البيانات الاحصائية فانها تكون اساسا لكل البحوث العلمية اليوم . وكل حل مقبول لشكلة عالية ما ، يعول عليها .

واود هنا تقديم بعض الاقتراحات التي قد يرى خبراء وكالات المعونة التكنولوجية انها تستحق الدراسة . من ذلك ان كل وكالة تقوم الآن برعاية مدد كبير جدا من المشروعات الصغيرة التي ارى من المفيد تركها للسلطات المحلية . وفي اعتقادي ان الوكالات ستجد من الاوفى لها ان تهتم بعدد اصغر من المشروعات الكبرى التي تحتاج الى موارد تكنولوجية ومالية اكبر مما تستطيع الحكومات المحلية التي يعتنيها الامر ، وهذا الحد من نشاط وكالات الأمم المتحدة يزيد من فرص نجاحها فيما

يوكل إليها . وهذا يساعد على دعم الثقة في قدرتها
وهي ثقة ضرورية .

وهناك نقطة أخرى أود أن أشير إليها ، وهي
موضوع الأسبقية . ان الأسبقية في رأيي ينبغي أن
تعطى للمسائل التي حلت عقدتها علميا . ولنضرب
لذلك مثلا مكافحة الدرن ، فلو أنها شنت قبل
اكتشاف واق فعال من الدرن ، وعلاج ناجع له ،
لكانت أقل نجاحا . . والنجاح السريع الواضح له
أهمية في هذا اللون من ألوان النشاط .

وبعض برامج وكالات الأمم المتحدة عظيم الملموح
فمنظمة الصحة العالمية مثلا قد أخذت على
عاتقها استئصال أمراض الطفيليات كالمالاريا ،
والبهاارسيا ، وهي مشروعات لا مثيل لضخامتها
وصعوبتها ، ولكنها رغم اكمل تعاون دولي لم تتمكن
من حل جميع المسائل العلمية التي تواجهها مما يزيد من
صعوبة تحقيق النجاح النهائي الكامل ، على الأقل
مادامت معرفتنا بهذه الأمراض على ما هي عليه الآن .

وتثير الاستراتيجية العليا للمشارك القائم
ضد الملاريا أو البهاارسيا نقاطا كثيرة صعبة ،
فلنبحث في المقام الذي يشغله العلاج في فهم
الاستراتيجية . هناك علاج فعال يستند إلى الوقت
الحالي على نطاق واسع جدا ويكون جزءا هاما من
البرنامج . ان علاج المرض بطبيعة الحال يجب أن
يكون من أجلهم هم . ولكن هل يساعد العلاج بحالته
الراهنة على استئصال أمراض الطفيليات ؟ لكي
يتحقق ذلك ينبغي أن يتم العلاج في فترة وجيزة
جدا للاقبال من عدد المتخلفين عن مواصلة العلاج ،
كما ينبغي أن يكون سهلا والأعرجت نسبة كبيرة
من السكان المقرر علاجهم عن مواصلة على الوجه
الأكمل . وكذلك ينبغي أن يكون العلاج ناجحا كل
النجاح ليقال من فرص ظهور العدوى من جديد
اذ يبدو ان النجاح في مثل هذه المعارك يتبع قاعدة
« كل شيء أو لا شيء » . ان نسبة شفاء ٩٠٪ من
المرضى تعتبر نسبة عالية جدا في أي مرض .
اما في حالة أمراض الطفيليات فان العشرة في
المائة التي لم تبرا تكون مصدرا للعدوى من جديد .
وهذا دون شك يقلل من قيمة العلاج
باعتباره وسيلة رئيسية لاستئصال هذين المرضين .
ومهاجمة الكائنات التي تستضيف الطفيليات
تنجح في الأماكن المحدودة ولكنها تواجه صعوبات

خطيرة عندما تشمل المساحة المطلوب تطهيرها من
الحشرات ربع العالم .

ليس المقصود من قولي هو الانتقاص من قيمة
فكرة شن المعارك ضد الملاريا أو البهاارسيا أو من
حسن إدارتها ، بل المقصود انه ما دام اكمل تعاون
دولي لا يستطيع أن يعطي حلا نهائيا للصعوبات
التي تعترضنا ، فان احتمال استطاعة أية دولة
تحقيق ذلك من جانبها وحدها شيء بعيد جدا .

وعندما نتمعن في عمل الوكالة المسؤولة عن
التعاون في ميادين التربية والعلم والثقافة نجد أننا
نواجه مسائل تختلف عن تلك التي تقابلها وكالات
المعونة التكنولوجية المختصة . ففي ميدان النشاط
الفكري نحتاج إلى اتجاه عقلي آخر وإلى طائفة أخرى
من مقاييس النجاح . فالتعاون هنا يجب أن يكون
أدق والنتائج السريعة ينبغي تجنبها كما ينبغي علينا
التوصية باتباع سياسة طويلة المدى .

وعند مساعدة الناس على تلقي نوع التعليم
الصحيح تعتبر الأحوال السائدة في المنطقة ذات
أهمية فائقة لأنها هي التي تقرر نوع المساعدة التي
من المحتمل أن يستفيد أهل تلك المنطقة .

لندرس أولا حالة الأمم التي استقلت حديثا .
تقد ساعدت اليوسكو عددا منها على تحسين التعليم
الابتدائي والثانوي فيها وهذا أمر منطقي جدا ولكن
ليس هذا بالضبط ما تنوق إليه هذه الدول .
فالدولة الحديثة الاستقلال تهتم أشد الاهتمام
بجائزة جامعة بأسرع ما في الامكان لأنها تكون في
لهفة شديدة إلى مستوى من التعليم يمكنها ان
تفخر به ، وهذا ما لا تحققه إلا الجامعات .

ان الجامعة أمر حيوي بالنسبة لأية دولة حديثة
الاستقلال ، فهي ترضى كرامة الشعب إلى حد
لا تبلغه وسيلة أخرى . وسرعان ما تصبح الجامعة
مركزا لظهور النشاط الفكري في الدولة لتتساقا
وتدعما ، ويدونها يظل هذا النشاط مشتتا عقيما .

وكذلك تحتاج الدولة الحديثة الاستقلال إلى عدد
ضخم من الأفراد الذين يجيدون معرفة فروع العلم
الضرورية لمجتمع حديث متسوقن ، اذ أن النقص
لديها يكون شديدا جدا في المهن الحرة ، لاسيما في
مهنة التعليم . وهذه المهن لا يمكن تعلمها على
الوجه الصحيح الا في الجامعة .



الثقافة المستوردة الذي يبهز الأبصار ، وبعضهم يتوصل الى أن يكتب بلغة أوروبية ما يمكن اعتباره من الروائع الأدبية . ولكن هل يساعد هذا عمل ايجاد أدب قومي ؟ ماذا تستطيع المعونة الدولية اذن أن تفعل للتسجيل بإنماء ثقافة قومية حقة ؟ هل تستطيع الترجمة أن تحل الاشكال ؟ أم أنه يجب علينا أن نترك الشعوب نفسها تروض لفتها حتى تصبح وسيلة صالحة للمعارف التي تكتسبها حديثا ..

أما الدول الأكثر تقدما فهي تحتاج الى التعاون الدولي بصفة خاصة في ميدان البحث العلمي لأن تقدمها فيه قد سار سيرا بطيئا لأسباب تاريخية ، وهي تبذل قصارى جهدها في الوقت الحاضر للحاق

وكذلك نجه أن الدول الحديثة الاستقلال تواقه الى تعلم العلوم الطبيعية والى تنمية تكنيك التفكير العلمي . فهي تعلم أن ذلك جوهرى لبلوغ التفكير مرحلة النضج بالنسبة لحالتها على الأقل ، وهي تدرك أن هناك صعوبات جمة وأن تنمية الروح العلمية الحقة تستغرق وقتا طويلا جدا ، ومن ثم فانها تنوق الى دخول هذا المجال دون إبطاء ، وهي لاكتفى بمجرد التدريب الفني فانها تعلم أن الجامعة هي المكان الوحيد للتعليم العلمي الصحيح .

وبعض الدول الحديثة الاستقلال ليس لها ثقافة انسانية مكتملة النمو ، ووقع الثقافة الأوروبية الراقية عليها تأثير مسائل عظيمة الأهمية ، فبعض المؤهوبين من رجالها سرعان ما يستهويهم بريق

بارقى الدول . وقد لقيت في ذلك نجاحا ملحوظا .
ففيها علماء ممتازون ممن تلقوا تدريبهم في احسن
المعاهد وتحت تصرفهم مختبرات علمية تامة التجهيز
ولهؤلاء العلماء خبرتهم واخلاصهم وهم يعالجون
مسائل ذات أهمية في العلوم الأساسية والتطبيقية
على حد سواء . ولهم أعمال أصيلة تشهد بفضالهم
ونشراهم العلمية رفيعة الشأن ، وهم لا يترددون في
دعوة الخبراء لمساعدتهم في أنواع البحث الدقيق
التخصصي . . وهم يحتاجون إلى المعونة الدولية
للحصول بصفة خاصة على الأجهزة الغالية الثمن
مثل الميكروسكوبات والأجهزة الإلكترونية ، وهي
التي بدونها لا يمكن إجراء البحث العلمي المتقدم على
وجه مرضي .

وفي هذا كل الخير ، فقد تحققت خطوات للتقدم
الحقيقي في العلوم ، ولكنني أؤكد أن البحث شيء أكبر
بكثير من الكفاية والتدريب والأجهزة . أن من
السهولة بمكان إجراء بحث منظم قياسي على درجة
كافية من الأصالة ، غير أن البحث الحقيقي مغامرة
في عالم المجهول ، وأعظم لمراته النتائج غير المتوقعة
وهو عمل يحتاج إلى الإلهام والقدرة على أن يحزر
العالم كيف تعمل الطبيعة . ولا يستطيع أي قدر
من المعونة الدولية خلق هذه الصفات . وصلي
الباحثين أنفسهم أن يتعلموا هذا المنهج المشاق عن
طريق التجربة الشخصية والاتصال بالطبيعة عن
كتب .

أما التعاون الفكري فيما بين الأمم التي لها ثقافات
إنسانية متكاملة النمو فهو مسألة دقيقة جدا . فالألم
شديدة الحساسية كما أنها غيرة على ثقافتها ،
حريصة على المحافظة عليها لا بدافع النعرة الوطنية
فحسب ، بل لأنها تعتبر الثقافة أصدق تعبير عن
عقليتها .

والثقافات محدودة بحدود معينة ، منها ما يتعلق
بالعنصر أو الجغرافيا أو اللغة أو التقاليد ، وهذه
هي التي تعطي لكل منها طابعه الفردي .

وقد أصبح معروفا الآن أن هنالك حدودا
سيكولوجية تفرق بينها ومن الممكن استخدامها
أساسا لتصنيف جديد . وإنني أستطيع أن أتصور
أننا سنتمكن في مستقبل ليس بالبعيد من تصنيف
الأعمال الإبداعية طبقا لسيكولوجية الذين تستوهمهم
هذه الأعمال . وهناك أربعة أنماط سيكولوجية
مبدئية يستوهم الإنسان لون أدبي وفني معين منها ،
فهنا كالأول الرجل الرزين الهادئ ، تستوهم الثقافة

الهندية وثقافات الشرق الأقصى أشد الاستواء ،
وهي التي تمنى بالحكمة . والنمط السيكلوجي
الثاني هم من يؤثرون الزجر الهادئ والذين من
هذا النوع تستوهمهم ثقافة الشرق الأوسط التي
تعنى بالأخلاق . والأخلاق في جوهرها تقوم على
الزجر . ثم أن هناك نمطا من الناس ينتمسون
انفعالا معتدلا ، وهؤلاء هم عشاق الكلاسيكيات . .
أما النمط الأخير فهم أولئك الذين ينفعلون انفعالا
عنيفا ، وهؤلاء يرضيهم ما في الأدب الحديث من
إثارة للفرانز .

وإننا لا ادعو أبدا إلى نيل التصنيف التقليدي
القائم على الجنسية وعلى الترتيب الزمني ، ولكن
هذا التصنيف السيكلوجي الذي اقترحه ، يمكن
تطبيقه على نطاق عالمي أكثر من سواء . كما أنه يمكنه
أن يؤلف بين أناس يبدو لأول وهلة أنهم بعيدون
كل البعد بعضهم عن البعض ، وهو تصنيف يعمل
على إزالة العقبات التي لا لزوم لها والتي تعترض
سبيل التفاهم العالمي في هذا الميدان الثقافي ذي
الأهمية البالغة .

والتعاون الفكري ينبغي أن يخلو من كل أثر
للتحيز لأن التحيز لا يحقق غاياته ، وقد أشار البعض
إلى أن التحيز ينبغي أن يكتب بطريقة لا تبرز
الصواعق بين الأمم ، وهي فكرة ممتازة . ولكن مثل هذا
التحيز قد لا يستفيضة أحد ، فينبغي أن توجه
جهود اليونسكو بصفة رئيسية إلى جعل الثقافات
المختلفة في متناول كل إنسان دون السعي إلى المقارنة
بين الثقافات أو تبرير الاختلافات ، فالثقافة لن
تكون لها قيمة ما لم تكن شخصية بوجه ما . .
وتأثير ثقافة على أخرى ينبغي أن يكون لطيفا طبيعيا
وتلقائيا دون ضغط أو إرهاب ، وعلى ذلك ينبغي
أن يكون الهدف الرئيسي من التعاون في ميدان
الثقافات الإنسانية هو تيسير الوصول إليها . وقد
أدى اليونسكو للعالم خدمة عظيمة برعاية مشروعات
ذات قيمة فنية محضة . واتقاد الأمر المصري القديم
« أبو سجيل » مثال على ذلك . وقد دعى الإنسان
الحديث « بالإنسان الاقتصادي » فاهتمامه الرئيسي
موجه إلى الرخاء المادي وهو أمر غار ينبغي إصلاحه
ويعتبر عمل اليونسكو ترفيحا فعالا في مقاومة اتجاه
العصر إلى تجاهل القيم الفنية والروحية .

وقد كان من مآثر منظمة الصحة العالمية أن
اعطتنا مثالا من أحسن أمثلة التعاون الدولي . ففي

داخل إحدى الغابات الاستوائية تحمل إحدى الأمهات طفلها الذى يشكو من المرض الجلدى المسمى « فريزيا » الى عيادة تابعة لمنظمة الصحة العالمية حيث يتلقى حقنة واحدة تشفيه ، هذه خدمة مثالية تقدم مجاناً ويتقبلها الناس دون مضض إياكأن ودون التفكير حتى فى إعلان الشكر . هنا نجد النجاح تاماً مباشراً كما أن اختلاف الثقافة واللون والجنس عديم الأهمية فى هذه المناسبة .

هذا مثل من أجمل الأمثلة على التعاون الدولى فى أحسن صورة .

أما التعاون الدولى الذى يقدم على هيئة معونة لاسعاف المناطق المتكوبة فلم يحقق النتائج المنتظرة منه . فهذا العمل الجدير بالحمد والثناء لم ينشأ عنه إلا قليل من الود . ولا حاجة بنا الى أن نذهب بعيداً لنبحث عن علة ذلك . فبعض الدوائر ، وقد لا تكون الدوائر الرسمية ، تتحدث عنه كأنه عمل تجارى . وسواء كان هذا من قصد أو من غير قصد فإن أهل تلك المناطق يشعرون لذلك ببعض الألم النفسى . فالواجب أن تعطى هذه المعونة بروح مساعدة الجار المكروب ، إما أن تكون طبيعية جداً ومنطلقة فى سر من المناطق الكثيرة الانتاج الى المناطق القليلة الانتاج ، فإن الثروة لازالت عن اليد قد يكون لها تأثير خائنسى على الأمم ، فالدولة العظيمة الانتاج لا يمكنها أن تستهلك العلمام الفاخر أو أن تتخلص منه بالقائه فى البحر أو بأحراقه لتظل أثمانه مرتفعة ، والرأى العام العالمى لم يعد يسمح بمثل هذا التكتيك . فلا ينبغى أن يكون هناك أى شعور بأن هذه المعونة عمل تجارى يطلب له لمن ولو كان متواي . وليس هذا من قبيل الأحلام كما قد يلوخ ، بل هو إسهام فى إيجاد احساس عام بالخير فيقتنع الناس بأنهم يعيشون فى عالم طيب يتعاون فيه الناس وقت الشدائد . . وهذا يخلق احساساً عالمياً أفضل بكثير من عرفان الجيل المحدود الذى يقوم بين امتين .

هذه بعض الطرق التى ساعد بها التعاون الدولى ملايين الناس على العيش عيشاً أسعد . ومن السهل أن نرى أن هذا النجاح يرجع أكثره الى التقدم العلمى الحديث . وأغلب الظن أنه لو لا استخدام الأسلوب التكنولوجى الحديث على أكمل وجه ما أمكن أن ينشأ التعاون قط ولو نشأ لظل يتعثر فى سيره دون

جدوى . كذلك أفاد العلم من التعاون الدولى إذ زادت ثقة الناس به لما أصابه من نجاح .

إن العلم بطبيعته عالمى ، ومن الممكن اظهار حقائقه واثبات صحة قروشه ومعرفة مقدماته وضبط نتائجه . وليس هناك من شيء يستطيع أن يضارع العلم فى قدرته على تحقيق التفاهم الدائم بين أناس على اختلاف مشاربهم . وكلمة ازداد انتشاره وتغلغل فى حياتنا ازداد التفاهم بين الناس

ومن سوء الحظ أن وجهة النظر الداعية الى نشر العلم لا تؤيدها الامم جميعاً . فالسياسة التى تبدأ بالخلاف وتنتهى على أحسن الفروض بالتراضى لا يمكن أن تنوع من أصحابها أن يشاطرونا مثل هذه النظرة المتفائلة الى العلم . فالساسة لا يرون العلم الا وسيلة لايجاد القوة التى من الممكن أن يستخدموها أو أن تستخدم ضدهم . وهم لا يكادون يهتمون به باعتباره احسن وسيلة لتحقيق التفاهم العالمى . . وهذا هو السبب فى أن بعض الدوائر المسئولة تسليحها ريب جدية حيال نشر المعلومات العلمية والتكنولوجية بغير قيد . فهى تعتقد بحق ، أن انتشار العلم يعطى - عاجلاً أو آجلاً - كل دولة المعلومات اللازمة لصناعة التفجرات الذرية . وهى تخشى إمكان وقوع مثل هذه المعرفة فى أيدي شعب قد يسيء استخدامها . ولذلك فهى تدمو الى قصر المعلومات الخاصة بهذا الموضوع على عدد قليل من الامم ذات الإدراك السليم .

هذا أصل ضائع . فانتشار العلم لا يمكن مقاومته . . ولقد درج العلناء من قديم على أن يشادكروا زملائهم كل اكتشافاتهم وسيظلون كذلك . لمنع المعلومات الخاصة بالقوة النووية منسج مؤقت وطريقة العمل وإن تكن شاقة فستعرفها أكثر الدول يوماً ما ، ولا يمكن الاعتماد على ارتفاع التكاليف لمنع انتاج الأسلحة النووية الى أجل غير مسمى .

إن السياسة القائمة على هذه الفروض ستتلاشى خلال سنوات قليلة ، وفضلاً عن ذلك فإن أية محاولة للحيلولة دون نشر العلم ستعوق فى نهاية الامر شعور الودة بين الناس بطمس الحقائق فى ميدان العلم وهو الميدان الوحيد الذى يمكن أن يسود فيه الوئام سائر العالم .

ويرى بعض الناس أن الطبيعة البشرية ما دامت على ما هى عليه فإن الأسلحة الفتاكة لا تكون فى مأمن

حتى في أيدي أغفل الأمم التي قد تستغزا إحدى
الآزمات الخطيرة الى استخدامها . وهم يأسفون لأن
تقدم العلم لم يقابلها تحسن مماثل في السلوك
الإنساني . ولقد كان هناك دائما مفكرون يسيئون
انظن بالطبيعة البشرية وهم يمزون كل المصائب التي
حالت بالإنسانية خلال تاريخها الطويل الى وجود
ميل فطري قبيح للرعونة متراطلتنا لغرائنا العنان.
والوحشية التي تجلب في بعض الحروب فيها بعض
التأييد لهذا الرأي .

غير أنني مقتنع كل الاقتناع انه لا داعي لهناء
سياستنا على الفرض القائل بان الطبيعة البشرية
لا تنطوي على مبادئ سامية صالحة للسلام العالمي
الدائم . فليس هناك من عيب في الطبيعة البشرية ،
وانما مأساستنا هي أننا لم نستطع قط أن نبتكر نظاما
اجتماعيا سياسيا يرفع مستوى الأخلاق الجماعية
الى مستوى الأخلاق عند الفرد السوي فان مستواه
عال نسبيا . ان الخطر الحقيقي يكمن في هذا
التفاوت بين الأخلاق الفردية والجماعية لا في أي
ضعف فطري في طبيعتنا . ولكي نحقق السلام
العالمي علينا بصفة خاصة أن نقوم بشيء من الإصلاح
في هذا الميدان .

الحقيقة ان هناك مجموعتين من الالتزامات تتحكم
فيها . احدهما قد أوصى بها الدين وتعاليم كهانو
المصلحين الذين طمونا كيف نسمو فوق مايقب فينا
من غرائز حيوانية . وهذه الالتزامات قد قرضتها
علينا ضمائرنا التي قل ما يلتبس عليها أمر الصواب
والخطأ . غير أننا مرتبطون كذلك بمجموعة ثانية
من الالتزامات التي يفرضها المجتمع دفاعا عن نفسه
في اغلب الأحيان ، فهي التزامات عملية محضه
لا تهتم الا قليلا بالأخلاق أو بالضمير . وعندما
تتصارع هاتان المجموعتان من الالتزامات فان غالبية
الناس تفضل أن تطيع التزاماتها الاجتماعية ، والى
هذا يرجع سلوك المجتمعات فهي لاتتأثر الا بمصالحها
الدانية كما تعبر عنها الالتزامات الاجتماعية .
وتصرفاتها في مواجهة المواقف تتسم بالرعونة التي
لاتكبح جماعها أية اعتبارات سامية فتتركب الجرائم
الجماعية ، وهي جرائم لم يكن يحلم فرد يارتكابها
لو كان مسؤولا وحده عنها ، فليست المشكلة في وقتنا
الحالي هي كيف نعمل على تحسين الطبيعة البشرية
أو كيف نسيطر على غرائزنا ، بل المشكلة هي كيف
نجد نظاما اجتماعيا وسياسيا يستطيع أن يمنع
المجتمعات الهالكة من الانطلاق الى العنف الجنوني

ان سيطرة الالتزامات الاجتماعية على الناس من
القوة بحيث انها تحول أفضسل غرائزنا الى حوافز
قوية للنزاع المرير . وانه لمن المحزن التفكير في أن
أنبل العواطف البشرية وهي عاطفة التضحية بالنفس
لاتقاذ الآخرين ، تعبر عن نفسها بقتل الآخرين ممن
يجيش في صدورهم نفس هذا الشعور النبيل .

من الممكن إذن أن نبرئ الطبيعة البشرية من
الدوم الذي يعزو اليها المصائب التي تحيىق
بالإنسانية ، انما ينصب اللوم مباشرة على النظم
الاجتماعية المختلفة التي نعيش في كنفها . وهذه
النظرة الى الموقف تعطينا الأمل في مستقبل أروى
وأسعد . ان اصلاح نظامنا الاجتماعي تستطيعه
السياسة بينما تحسين الطبيعة البشرية أمر عسير
ومع كل ماحقته التعاون الدولي فاننا نرى ان
اعظم قيمة له هي انه اكبر عامل في تهينة الجسور
الصالح لنشر السلام العالمي .

وأود ان ابين هنا الفرق بين منع الحرب
واقترار السلام . فالأمر الأول سياسى ، أما الثاني
فاجتماعى سيكولوجى . وقد افلحت الأمم المتحدة
في الحقيقة خلال السنوات العشر الأخيرة في منع
المصادمات الكبرى بوسائل تناسب كل أزمة . ومع
ذلك فإلا لم تنهيا عن هذه الخبرة أبة نظرية
سياسية جديدة خصة بمنع الحرب ، اللهم الا فكرة
قوة البوليس الدولية . وقد أدى هذا الاقتراح الرائع
أجل خدمة للعالم الا انه قد عسافته صعوبات
جسيمة عند التطبيق ، والفكرة حتى من الوجهة
النظرية محدودة المجال ، فهي لايمكن تطبيقها الا في
منازعات محلية ، كما انها تستخدم بصفة أساسية
كأجراء وقى فلا تساعد على إيجاد حلول نهائية .
ومع أنها ممتازة في حالة الطوارئ فانها ليست
وسيلة عالية لمنع الحروب جميعا .

ومازالت النظريات السياسية القديمة الخاصة
بمنع الحرب تخامر أذهان الناس رغم أنه من الواضح
انها أخفقت في الماضي ، ومن الناس من لا يزال يؤمن
بتوازن القوى والأمن الجماعى ونزع السلاح . وقد
أكد الناس حديثا أهمية التعايش السلمى ، كما
استغل البعض فكرة توازن الرعب لتكون وسيلة
فعالة لمنع الحروب .

لقد كان الفروض في وقت ما أن توازن القوى هو
أضمن طريقة لمنع الحرب . غير أن التاريخ قد أثبت
انه حافز قوى على العدوان . فهو لايعود أن يكون

الحاجب الآخر محطى، ولكنه مستعد أن ينصاعى عن هذه الحقيقة وأن يتحملها . نحن ننتظر أن تكون هناك ثقة متبادلة بين الناس أكثر كثيرا من مجرد التسامح . ومعرفتنا الآن بالاجناس والثقافات والعقائد كافية لقناعنا بأن هناك رجالا مستقيمين معقولين لهم مبادئ سامية فى كل مكان ، ان هناك طرقا كثيرة تؤدي للكمال والاستقامة ليست حكرا خاصا بأى جنس أو ثقافة أو إيمان .

ان دراسة التحيز دراسة تحليلية تبين أن أسبابه ليست غائرة الجذور على الإطلاق بل هي سطحية جسدا . . واختلاف التقاليد والعادات وآداب المائدة والنياب كثيرا ما تكون السبب فى نشأة الشعور بالتحيز . وكثير من الناس لا يطبقون هذه الخلافات ، فهم يخشون ، ممن يختلف عنهم فى العادات ، أن يتصرف اذا طرا طارىء تصرفا مختلفا جدا عما ينتظرون . وليس هناك ما يبرر هذا الفرض على الإطلاق . وانا لنجد كذلك ان التقاليد والعادات بتجدها الكثيرون اساسا لتصنيف الناس وهذا يؤدي الى اخطاء جسيمة فى الحكم عليهم كما يؤدي سوء التصنيف فى العلم الى نتائج زائفة . . ليس هناك الا تصنيف صحيح واحد للناس، فهناك المليون الذين يحبون ويساعدون ، والخبيثون الذين يكرهون ويؤذون . ولو ان نظامنا الاجتماعى كسان افضل ما وجد من الخبيثين الا عدد قليل .

هناك ايضا فكرة توازن الرعب وسياسة الروادع . وقد يكون صحيحا ان الخوف من الحرب النووية قد منعه وقوعها حتى الآن، ولكن كم كلنا ذلك من تمسك ؟ ان الجنس البشرى لا يمكن أن يعيش دائما تحت سيف التهديد بالابادة فى ربع ساعة ، اننا نطعم الثمن غالبا لهذا السلام القائم على الرعب . ان ضربته على الجنس البشرى التى تتمثل فى القلق المصعب لا يمكن تقدير مداها وهي اخطر من الغبار الذرى لانه مؤقت بينما يبدو ان القلق لانهاية له .

كل هذا يشير الى ان سياسة منع الحرب بالوسائل السياسية محاولة عقيمة . فعلى الجميع أن يبدأوا من جديد بأفكار جديدة ، وسياسة جديدة هدفها غرس السلام لامتنع الحرب . وانا اعتقد ان التعاون الدولى سيحقق ذلك وانه سياسة المستقبل السليمة .

توازننا غير مستقر بل مزعزا الى اقصى حد ، فقد كان اختراع سلاح جديد اقوى من سواء كافيا لاقناع احدى الدول بأن الميزان قد مال لصالحها مما يحفزها على خلق الأوضاع التى تجعل الحرب لامفر منها . فكانت الحرب الظاهرة العدوان تعلن لانفه استفزاز املا فى ان يضمن التفوق فى السلاح الفوز بالنصر ، غير ان المعتدين كثيرا ماخاب فاهم .

ثم سيطرت فكرة الأمن الجماعى على التفكير السياسى فترة من الزمن ، وفعوى هذه الفكرة ان الحرب الشاملة يتردد المعتدى كثيرا فى شتمها اذ لا يمكن أن يكون النصر فيها مؤكدا وسيبعانى منها المنتصر والمغلوب على حد سواء . ولقد أدت فكرة الأمن الجماعى الى نتيجة واحدة هي اقحام عدد من الناس اكبر من ذى قبل فى المعركة . وهكذا تملت هذه الفكرة فشلا ذريعا كوسيلة لمنع الحرب .

وقد انطلم الدعوة عالية الى نزع السلاح باعتبار ذلك اعظم أمل للعالم فى المحافظة على السلام . وعقدت مؤتمرات دولية كثيرة خلال الخمسين سنة الماضية لمناقشة تلك الفكرة وتنفيذها ان أمكن . فماذا كانت النتيجة ؟ لقد أصبح سباق التسليح على أشده واخذت الأسلحة تنكس وتزده قوة بدمى باستمرار . ونزع السلاح فى نظر الرغبي المعطى لا يمكن أن يكون مقدمة للسلام . فالقول بتمسك سلاح الى الحد الذى يقتنعها بانها متفوقة على أعدائها . . وهي لن توافق على نزع السلاح الى الحد الذى تفقد فيه هذه الميزة . وهذه هي المشكلة القديمة التى تلخص فى أنه ان كانت لديك الثقة فلا لزوم لان نزع سلاحك ، وان لم تكن لديك ثقة فانك لن نزع سلاحك . ومساعدة التجارب النووية المحدودة هي القشة التى تبين الاتجاه الذى ينبغي ان تكون اذرع آتية منه ، لا أكثر ، غير أنه لسوء الحظ لا يمكن حتى التسليم بانها تبين من أين تهب الريح بالفصل . والحقيقة أن نزع السلاح لا يمكن اتخاذه نقطة البدء فى حملة من أجل السلام العالمى وان كان سيتحقق بطريقة طبيعية عندما تتوطد اركان السلام .

والاهتمام فى الوقت الحالى منصب على انتعاش السلمى الذى تقوم فلسفته على التسامح ، قضيلة القرن الماضى العظيمة . . وانا اعتقد ان التسامح لم يعد يصلح أساسا للمودة بين الناس . . فهو يعنى ضمنا أن كل جانب يعلم علم اليقين أن

الحرب الباردة . وربما يجد التاريخ أن الحرب الباردة كانت نعمة في ثوب نقمة . فعندما بدأت كانت تنذر بالويل . . كون كل مسكر لنفسه صورة بشعة عن المسكر الآخر ، ثم حدث تحسين كبير في علاقات المسكرين وأصبح المسرح مهيباً لتخفيف حدة التوتر ، وهو أمر جوهري للتعاون العالمي الشامل .

كيف ستكون صورة العالم في العشرين سنة القادمة ؟ انى مقتنع بأن التعاون سيكون قد تطور الى زمالة بين الأمم في كل ما هو عظيم وجدير بالاهتمام ، كما أن العمل الجماعي سيكون سائداً ، وسيكون للكفاية لا لجنسية القائلين به المقام الاول ، وستكون المصادر الكبرى للطاقة في متناول الجميع بحيث يمكن أن يسهم الكل في استغلالها الفعلي عند الضرورة . وستتحقق مشاريع مفيدة للعالم اجمع مثل تحويل مياه البحر الى ماء عذب ، وذلك عن طريق المشاركة الدولية الكاملة . واتى اعتقد أن الناس سيعتادون الاتفاق بعضهم مع بعض ، والاختلاف في بعض الحالات عادة سيئة نمت عن طريق حوارات المنافسة بين الأمم .

انى مقتنع كذلك بأنه خلال سنوات قلائل سوف لا يكون هناك جبهة عن الحرب النووية وسيتمسك الناس في ذهنة عن سب فزعنا منها . وأنا لا اعتقد أن مثل هذه الحرب ستقع على الإطلاق ، فالظروف التي يمكن أن تجعل الحرب النووية ضرورة حتمية مما لا يتصور ، وليس هناك من هدف يمكن أن يحققه الدمار العالمي الشامل . فلا بد أن تبلغ درجة الكراهية أو العداوة بين الأمم ذروتها قبل أن تشتعل مثل هذه الحرب ، وهذا لن يحدث متى تعاون الناس على العمل المجدى الناجح .

الا نستطيع أن نعمل على تحقيق صورة المستقبل هذه ؟ نحن نكل ذلك الى من واجههم منع الحرب ، اما نحن أنصار التعاون الدولي فنسكرس كل جهودنا لتعهد سيكولوجية السلام .

ورغم ذلك كله فإن النجاح في هذا المشروع في حاجة الى المساعدة من جانبناستنا الذين يقررون مصير العالم . اننا ننتظر منهم أن يخففوا حدة التوتر السياسى بين الأمم حتى يمكن تحقيق التعاون كما ننتظر منهم أن يتجنبوا المصادمات الكبرى حتى يستقر السلام ، فليس هناك من يريد أن يرى كل الأعمال الطبية التي تحققت قد تلاشت في نزوة من نزوات الغضب السياسى . وأنا لنتظر منهم كذلك أن ينزعوا التهديد بالحرب النووية من عقول الناس بالكف عن جعل ذلك موضوعا للنقاش في المفاوضات

وعلينا أن نضع صورة للعالم في المستقبل القريب وأن نرسم الطريقة المحتملة لتطوره ، وعلينا أن نطلب من ساستنا ألا يتخذوا قرارات يمكن أن تفرق هذا التطور ، وبذلك يفلدون العالم من قسدر كبير من خيبة الأمل .

اننا جميعا ندرك الصعوبات التي على ساستنا المسؤولين أن يواجهوها ، فالأزمات الملحة تثير متاعب، وهم لا يمكنهم أن يتجاهلوا حقائق سياسة الواقع ، كما أنهم يرحون تحت صيد الخبرة التي تقصر دائما تقريبا من تحقيق ما عندهم من آمال . وهؤلاء الناس يمثلون أفضل الناس في عصرهم وليكنهم لا يستطيعون أن يكونوا رؤساء الأجيال القادمة الجديدة التي قد تمتعها الأجيال القادمة . وهذا لا يستطيعون أن يكونوا مصلحين وحالين ، وهذا ما ينبغي الى حد ما أن يكون عليه الحال ، غير أن هناك ضعفا كامنا في مهنتهم ذاتها ، فمن المسلم به أن السياسة فن الشيء الممكن . والعالم كله ينتظر من ساستنا המתأزين أن ينطلقوا الى أبعد مما هو في الامكان المباشر لأن أمل الجنس البشرى يقع فيما وراء الممكن .

ان السياسة يمكنها أن تساعد التعاون عن طريق التخفيف من حدة التوتر العالمي . ولقد حدث بالفعل تحسن ملحوظ في هذا الاتجاه حتى في ظل

المعالم الرئيسية لعالم النفس الحديث

١



بداية سلسلة من المقالات أرجو
ألا أطيل فيها أطالة مملة ، وألا
أوجز أيجازاً يخل بالمعاني التي
أريد أن أنقلها إلى القارئ .

أما الهدف الذي أبتغيه فهو أن أقدم له صورة
واضحة عن الدراسات النفسية الحديثة ، وسوف
أبذل جهدي أن تتوافر في هذه الصورة صفات
ثلاث :

(١) البساطة ، بمعنى أنني لن أورد القارئ في
تعقيدات فنية لا لزوم لها ، من شأنها أن
تثير حالة كهنتية هو في غنى عنها .

(٢) والشمول ، بمعنى أنني سأقدم له هذا العلم
من خلال أوجهاته الرئيسية التي تحدد
شخصيته في الوقت الحاضر ، على الصعيد
العلمي .

(٣) والأمانة ، بمعنى أنني سأوضح للقارئ أين
توجد مواضع القوة ومواضع الضعف في
التيهات الراهنة لعلم النفس ، وإلى أي مدى
يستند علمنا الحاضر على حقائق تجريبية وإلى
أي مدى يعتمد على استنتاجات نظرية .

من الحقائق التي تواجهنا عشرات المرات كل يوم
وتنعكس علينا آثارها بالفائدة أحياناً وبالأذى أحياناً
أخرى ، أننا نندرك أن نجد موضوعاً أو مشكلة نبدا
الحديث عنها مع شخص ما دون أن نجد لديه فكرة
سابقة عنها ، تكونت في ذهنه بصورة لا يستطيع
غالباً أن ينتسب بدايتها ولا تطورها ولا مصادرها ،
كل ما يعرفه عنها أنها قائمة في ذهنه وأنها تتدخل
بدرجات متفاوتة في تشكيل فهمه وتقييمه للموضوع
الذي نحدثه عنه . أما عن الفائدة المباشرة التي
نحنيها من وراء هذه الحقيقة فهي أنها تيسر الحديث

بقلم الدكتور مصطفى سونيف

والتواصل بين الناس بصورة لا يستطيع أن يقدمها
حق قدرها إلا من عانى التفاهم مع طفل حديث
العهد بالكلام ، أو مع غريب عن مجتمعتنا وحضارتنا ،
غير أنني لست هنا بصدد الحديث عن هذه الفائدة
ولا عن عدد من الفوائد الأخرى الأقل وضوحاً والأشد
أهمية ، إنما أنني يعنيني هو الحديث عن الجانب
الضار من هذه الحقيقة .

إن أوضح أنواع الأذى التي تنصب علينا من هذه
الأفكار السابقة هو أنها توقع الذهن عن إدراك ما
هو جديد فيما يقدم إليه . أقول عن الإدراك نفسه
ولا أقول عن حسن التقييم ، فحسن التقييم عملية
عقلية تالية للإدراك ، وستتأثر حتماً بما يطرأ عليه .
لكن المهم هو أن عملية الإدراك نفسها للعناصر
الجديدة (أي لأوضاع الاختلاف بين الأفكار السابقة
وبين الأفكار الواردة حديثاً) قد لا تقوم أصلاً ، أو
قد تقوم مشوهة بصورة لا تتفق ومقتضى الحال ،
فيتلقى الذهن ما يقدم إليه باعتباره يندرج تماماً

النوع من المقالات الذي ينتمى إليه مقال هذا صفة خاصة لا يمثلون جمهور القراء ولا جمهور المتعلمين في مجتمعنا تمثيلا صادقا وإن من أهم الخصائص التي تميزهم أنهم يهتمون بالاطلاع في أكثر من مجال من مجالات الدراسات الإنسانية ، حتى إذا أخذنا بهذا الغرض ، فإنا لا نستطيع أن نستنتج منه أن هذه الصلة هي وحدها المسؤولة عن أن لديهم آراء سابقة عن علم النفس ، وأن غيرهم لا ينتظر أن تكون لديهم هذه الآراء لأنهم لا يتصلون بهذه الصفة . لماذا ؟ لسبب واضح وبسيط ، هو أن شهادة الواقع تشير بغير ذلك . أولا ، أدوات النشر والإعلام ، الكتب البسيطة ، الصحافة اليومية وملاحسها ، والصحافة الأسبوعية والشهرية ، والإذاعة والتلفزيون والسينما ، هذه جميعا ليكاد يمر يوم واحد دون أن ينشر بعضها قدرا من المعلومات والآراء والفتاوى باسم علم النفس تنصب آثارها على قطاع معين من المواطنين يضيق أحيانا ويتسع أحيانا أخرى ، وتتفاوت حظوظ أفراد من هذه الآثار ، لكنه على كل حال لا يقتصر على قراء هذه المجلة وحدها ومن كان في حكمهم . وثانيا ، إذا تركنا مصادر المعرفة والتأثير في نفوس الناس وقصدنا إلى الإنشغال بأنفسهم نستمتع إلى أحاديثهم وتعليقاتهم التلقائية أو نتحدث أن نسالهم بما يكشف عن حصيلتهم في هذا الميدان لوجدنا أن أذهان الغالبية منهم تنطوي - فيما تنطوي عليه - على عدد المصطلحات والأسماء والتصورات تدور حول علم النفس كما يتخيلونه ، أو عبارة أخرى أن لديهم تصورا خاصا لعلم النفس : شكله ومضمونه .

هناك إذن تصور خاص في أذهان قطاعات عريضة من الناس عن علم النفس ، دون أن يتلقوا في ذلك تعليما خاصا . فلنحاول الآن أن نكشف النقاب عن بعض جوانب هذا التصور ، لأن عملية الكشف هذه تعتبر من أفضل الطرق التي يمكننا أن نسلکہا لكي نجنى إحدى ثمرتين : إما أن أتبه القارئ إلى أن هذا التصور من شأنه أن يفيد في تسير ادراك صورة علم النفس الحديث كما سافدها له ، فيطعن ويتلقى عناصر الصورة على أنها أضاليل وتنميسة لاصول قائمة في نفسه . وإما أن أتبه إلى أن هذا التصور من شأنه أن يعوق ادراكه للمعلومات التي ساعرضها أمامه ، وحسن تقييمه لما تنطوي عليه من امكانيات لمزيد من المعرفة بسلوك البشر ، ومزيد من

نحت مجموعة الأفكار السابقة التي يعيها ، أو نمتيها إلى نوعها انتماء يكاد يكون تاما . ذلك أن عملية الادراك هي في جوهرها إعطاء معنى لعناصر حسية واردة علينا (وهذا هو الفرق الأساسي بينها وبين الاحساس الخام) . وإعطاء المعنى هو النتيجة التي تبرز في شعورنا بعد مجموعة من العمليات العصبية التي تتم غالبا بعيدا عن مستوى تنبهنا ويقظتنا ، وتدور حول تنظيم تلك العناصر الحسية بمحاولة ادماجها في التنظيمات (أو ما نسميه عادة بالاطر الذهنية) المترسبة في نفوسنا في انتمساة خبراتنا الإدراكية السابقة .

ولقد تناولت هذا الموضوع بشيء من الإفاضة في أكثر من حديث سابق كان آخرها ما نشرته في مجلة « المجلة » بتاريخ مايو سنة ١٩٦٣ . ولذلك اشعر بالحرج أن أعود فأكر ما سبق أن قلته ، ولكن يحسن القارئ صنعا إذا عاد إليه . المهم أن عملية الادراك تنطوي دائما على تنظيم وتفسير للجديد في ضوء القديم . وهنا تتمثل الثغرة التي تنفذ منها أحيانا أضرار الأفكار السابقة .

على أنني أبادر فأوضح للقارئ أن وقوع الضرر ليس حتميا كحتمية عملية التنظيم نفسها . إذ يقع إذا توافرت شروط معينة ، كما تكون عملية الادراك في لحظاتها الأولى ، أو تكون الخصائص الطبيعية للشئ الذي ندركه غير واضحة لنا بالدرجة الكافية ، أو تكون شخصية المدرك متصلة قليلة المرونة . أما إذا توافرت الشروط المضادة لذلك فاعدنا النظر في موضوع الادراك مرات متعددة ، وبرزت خصائصه الطبيعية أمامنا بما فيه الكفاية ، وكانت شخصية المدرك تمتاز بدرجة معقولة من المرونة العكسية أعني القدرة على تغيير زاوية النظر إلى الأشياء ، فإن احتمال وقوع هذا الضرر يتضائل بشكل ملحوظ .

أسوق هذه المقدمة الطويلة لأن الحديث عن علم النفس الحديث يتعرض دائما لهذا الخطر ، خطر الأفكار السابقة عند كثير من القراء . فمن الأمور التي أكاد أقطع بها أنه لا يوجد قارئ واحد لهذا الحديث لم يسمع بعلم النفس من قبل ، ولم يكون فكرة عن موضوعه ، وعن معتبرهم ألح الاسماء فيه ، مهما يكن حظ هذه الفكرة من الغموض أو الوضوح وحتى إذا تصورنا أن قراء هذه المجلة ، وقراء هذا

الفترة على الاستفادة العملية بهذه المعرفة ، ومن ثم فانه يلزمه أن يكون على حذر من تسرب عناصر التصور السابق أو القديم الى الصورة الجديدة .

للكشف عن بعض جوانب هذا التصور الثماني أجد امامي عددا من المصادر أقربها الى مجال حديثنا بحث احصائي أجريناه هنا على عدد من المواطنين المصريين على طريقة بحوث الرأي العام (١) وقد كان بإمكاننا أن نلجأ الى طرق أخرى ، أهم ما يميزها الاقتصاد في الوقت والمجهود ، الا أن أهم ما يميزها هو أنها تلف وتدور حول الموضوع الذي أردنا دراسته دون أن تواجهه مواجهة مباشرة . ومن ثم فإن نتائجها تظل قريبة من التخمين أو الرجم بالغيب ، غير أن هذا لا يتفق ومقتضيات الروح العلمي ، وليس من حسن السياسة أن يكتب كاتب في العلم ويسلك مسلكا غير علمي ، لذلك رأينا أن أسلوب المواجهة المباشرة هو الأسلوب الذي ينبغي الرجوع اليه ، مادام هذا ممكنا .

كانت الخطوة العامة لهذا البحث أن نقصد الى عدد محدود من الأشخاص ونحاول أن نجعلهم يتحدثون الينا عن علم النفس بعبارة أخرى أن نتحدث نحن اليهم . وتأخذ ما يقولون به لأن البحوث على أنه عينة لطراز معلوماتهم في هذا الميدان . ونأخذهم هم أنفسهم على أنهم عينة لمقتضيات من المجتمع نعلم عليها أحكامنا التي استنتجناها من الحقائق التي عرفناها من هذا العدد المحدود من الأشخاص ، بعبارة أخرى أن خطة البحث كانت تقوم على أخذ عينة من المعلومات المتوافرة لدى عينة من الأشخاص . وهي طريقة مشروعة وسائدة في الغالبية العظمى من البحوث العلمية الحديثة ، سواء منها ما تناول الانسان ، وما تناول الحيوان ، والحاصلات الزراعية ، والمادة التي لاهية فيها . ويمكن للقارئ أن يلاحظ أن موقف الباحث هنا ينطوي على شيء من المغامرة ، أخطر ما فيها عملية التعميم ، فهو سيكتشف عن جزء ضئيل من معلومات الشخص ويعمم على الباقي الذي لم يكشف عنه ، وسيستفحص عددا ضئيلا - نسبيا - من الأفراد ثم يعمم على قطاعات

(١) يمان مكي في جميع المادة اللازمة لهذا البحث ، أو في هيئة الظروف اللازمة لهذا الجمع ، عدد من اسادة الزملاء أعضاء هيئة التدريس بجامعة القاهرة ، وكذلك عدد من طلاب الدراسات العليا في الجامعة (دبلوم علم النفس التطبيقي) . ونولاء جميعا ادين بالشكر والإعتراف بالفضل .

واسعة من المجتمع . هذا صحيح ، فعنصر المغامرة هنا قائم لاجدال في ذلك . الا أن خبرة العلماء في ميادين العلم المختلفة علمتهم اتخاذ عدد من الاحتياطات التي تفيد فعلا في التقليل من احتمالات الخطأ . وتتلخص أهم هذه الاحتياطات في أن العينة يجب أن تكون عينة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، يجب أن تكون جزءا يمثل الكل الذي ينتمي اليه تمثيلا فعليا ، والكل هنا هو القطاعات من الجمهور التي سنعمم أحكامنا عليها . والمسألة بعد ذلك مسألة درجات في حسن تمثيل العينة لهذه القطاعات . وكلما توافرت درجة عالية من حسن التمثيل كان ذلك ادعى لمزيد من الطمأنينة نحو سلامة أحكامنا العامة

نعود الآن الى بحثنا . أجرينا هذا البحث على خمسمائة شخص . نصفهم تقريباً من الذكور والنصف الآخر من الإناث ، وتتراوح أعمارهم بين ١٦ سنة و٥٤ سنة . وقد رأينا أن تمثل فيهم مستويات وأنواع مختلفة من التعليم ، ابتداء من الحصول على شهادة اتمام الدراسة الابتدائية الى اتمام الدراسة الجامعية ، ومنهم الطلبة ومنهم العمال في أحد المصانع ، والطلبة أنفسهم بعضهم لارالو في مرحلة التعليم الثانوي والبعض يتلقون التعليم الجامعي ، وهؤلاء ينتمي فريق منهم الى كليات للدراسات الانسانية ، وفريق ينتمي الى كليات عملية ، ورأينا كذلك أن يكون في عينتنا أفراد من نساء ولا يزالون يقيمون في مناطق ريفية أو شبه ريفية بعيدة عن القاهرة ، بقيت بعد ذلك نقطة واحدة أحب أن أوضعا للقارئ ، وهي : هل اشتملت هذه العينة على أفراد يدرسون علم النفس دراسة منتظمة في أحد المعاهد ؟ لا ، هذه العينة لا تحتوي على شخص واحد يدرس هذا العلم دراسة منظمة ، لأن ذلك يتنافى مع الهدف من البحث الذي نحن بصدد ، ان الهدف من البحث هو الكشف عن المعلومات والآراء الشائعة بين عدد من المواطنين ، المعلومات والآراء التي تكون ما نسميه « بالرأي العام » حول هذا العلم ، لا الرأي المتخصص .

هذه اذن هي الخصائص الرئيسية لمجموعة الأشخاص الذين اتخذناهم عينة لقطاع من المواطنين : القطاع الذي يقرأ ويكتب ، وفيما يلي تلخيص للمعلومات أو النتائج التي حصلنا عليها :

اولا : كانت النقطة الأولى في هذا البحث تتعلق بالفكرة السائدة في أذهان الناس عن موضوع علم النفس أو موضوعاته ، ما الذي يدرسه هذا العلم بالضبط ؟ ثم ما هي الخدمات العملية ، أو بالأحرى ماهي مجالات التطبيق والاستفادة في الحياة الاجتماعية من التقدم الحديث الذي حققه هذا العلم ؟

في هذا الصدد تبين أن نسبة غير ضئيلة من الاجابات (٢١٪) تشير الى أن أصحابها يتصورون المسألة تصورا لاعلاقة له بعلم النفس الحديث ، بل ولا علاقة له بطبيعة النظرة العلمية للأمور في أسط مظاهرها . كان من أمثلة الاجابات التي حصلنا عليها : « علم النفس يدرس » كنه النفس » ، أو « ماهية النفس » ، أو « أسرار النفس » ، أو « هو العلم الذي يبحث في طبائع الأشياء وحقائق الوجودات » ، ... الخ . وأحب أن أسارع لأوضح للقارئ هنا أن هذا النوع من الاجابات لم يصدر من قطاع معين من قطاعات عينة البحث دون القطاعات الأخرى . لقد حصلنا عليه من بعض طلاب الدراسات الإنسانية في الجامعة ، وطلاب الدراسات الطبية ، وطلاب المدارس الثانوية ، والعمال ، ومن الذكور والاناث **من** إلى **آخر** بعد التقسيمات . وقد اختلفت المسئلة عند البعض بما يشبه السحر والشفوعة ، وقراءة الكف ، وتصور البعض علماء النفس كما لو كانت لديهم قدرات خارقة على التصرف في نفوس العباد . على كل حال يحسن بي أن أعود فأقرر أن هذه التصورات لم نجدها عند غالبية المجيبين ولكن وجدناها عند نسبة لا يمكن تجاهلها .

أما الغالبية فكانت ردودها تنطوي على عناصر قريبة من التصور العلمي للأمور ، ولكن مع فروق واضحة فيما بينها . وإلى القارئ بعض التفاصيل (والنسب المئوية التي سأوردتها محسوبة على أساس مجموعة البحث كلها ، أي التجميعات مجيب حتى يسهل على القارئ تجميع اجزاء الصورة بعضها الى بعض) .

(١) ٦٠٪ أجابوا بأن موضوع الدراسة في علم النفس يتعلق دائما بالجانب الانفعالي أو الوجداني من جوانب السلوك الانساني ، واستخدموا هنا كلمات مختلفة مثل الانفعالات

والغرائز ، والدوافع ، والحوافز ، ومكونات العقل الباطن .. الخ .

(ب) ٢٪ فقط تصوروا أن هذا العلم يدرس جوانب أخرى غير الانفعالات والدوافع . هؤلاء تحدثوا عن الوظائف العقلية على أنها هي أيضا من بين موضوعات الدراسة في هذا العلم ، وذكروا في هذا الصدد وظائف التفكير والتذكر والادراك . أما مظاهر نشاطنا الحركي والعوامل التي تتدخل في تنظيمه فلم ترد عنه إشارة صريحة في مجموع الاجابات التي تلقيناها .

(ج) ١٤٪ من الاجابات أشارت الى موضوع الافادة العملية من تطبيقات علم النفس . إلا أنها اقتصرت على ذكر ميدان واحد من ميادين التطبيق ، وهو ميدان العلاج من الاضطرابات النفسية . وذكر أربعة أشخاص فقط ميدان الصناعة ، وأربعة آخرون اشاروا الى التطبيقات في ميدان الجريمة ، وثمانية أوردوا ذكر ميدان التربية

(د) ١٩٪ أجابوا بأنهم لا يعرفون شيئا عن هذا العلم .

وأحب هنا قبل أن أختتم هذه النقطة الأولى أن أوضح للقارئ السبب الذي من أجله لا تجتمع النسب التي أوردتها لتكون في مجموعها ١٠٠٪ وهو المفروض في هذه الأحوال . السبب في ذلك هو أن بعض الاجابات كانت تحتوي على أكثر من عنصر واحد ، فكنا نضيف كلا من هذه العناصر ونحسبه في اتجاه معين . أي أن عدد عناصر الاجابة كان أكبر من عدد المجيبين .

هذا كله عن الفكرة السائدة في الأذهان عن الموضوعات التي يدرسها علم النفس ، والخدمات العملية التي يقدمها . وهناك عناصر أخرى كثيرة غير العناصر التي ذكرتها ، لكنني سوف اكتفي بالإشارة إلى شيء واحد ملفت للنظر هنا ، وهو أنه لم ترد اجابة واحدة تشير صراحة الى فكرة العمل السيكولوجي ، وإلى التجارب العملية التي يقوم بها علماء النفس ، أو الى الأجهزة العملية ، أو الى أي شيء من هذا القبيل . ويبدو أن معظم المجيبين يتصورون - صراحة أو ضمنا - أن الطريقة الفذة

٥٣٪ من المجموعة كلها أجابوا بأنهم لم يقرأوا شيئاً على الإطلاق في هذا العلم .

هم سمعوا فقط ، أو شاهدوا في السينما أو أي شيء من هذا القبيل .

١٨٪ قرأوا بعض ما ينشر في الصحف اليومية أو الأسبوعية ، أو قرأوا كتباً مثل « كيف تكسب الأصدقاء وتؤثر في الناس » وما هو في مستواه . لكن لم يعلق بذاكرتهم أي اسم في الميدان .

١٠٪ قرأوا لفرويد أو عنه . وقد وردت في إجابات هؤلاء وعند أفراد النسبة الباقية وهي الـ ١٩٪ من المجيبين أسماء أخرى مختلفة بلغ عددها ٦٤ اسماً . ومرة أخرى نجد أقلية من هذه الأسماء تنتمي إلى الميدان ، والغالبية (٧١٪) لا تنتمي إليه .



هذا هو البحث الإحصائي الذي أجريناه على خصائص من المواطنين يمثلون مستويات مختلفة من العلم ، وهذا هو القدر من النتائج التفصيلية الذي يسمح المقام بسرده . ولنتبع الآن قليلاً عن التفصيل حتى نشهد اللامع الرئيسية للصورة . إذا تخيلنا شخصاً يمثل المتوسط العام لهذه النتائج فالتعبير أن هذا الشخص يتصور علم النفس على أنه الدراسة التي تتناول جانباً معيناً من جوانب سلوك الناس وخبراتهم ، هو الانفعالات والدوافع وما إليها ويشوب هذا التصور بعض العناصر التي يسميها الفلاسفة بالعناصر الميتافيزيقية ، كان البحث في الدوافع والخواف سيؤدي بنا إلى معرفة طبيعة النفس وكنها أو جوهرها . وهو يدرك إدراكاً مبهماً أن علم النفس ليس مجرد علم بحث هدفه مجرد المعرفة والفهم ، لكن له فائدة عملية . وتتعلق هذه الفائدة بمسألة الانفعالات والدوافع، إذ أن الفائدة الأولى والأخيرة هي العلاج من «العقد» النفسية التي توجد في « العقل الباطن » .

وأبرز الأسماء التي يعرفها هذا الشخص وترتبط في ذهنه باسم علم النفس اسم « فرويد » . وفرويد هذا يختلف إلى حد ما عن الطبيب السني يعرفه الفرويديون . فهو مثلاً من قالوا « يبدأ المحاولة والخطأ » في تفسير نشوء عادات جديدة عند الفرد ، وهو من القائلين بوجود ١٤ غريزة ، في

التي يتبعها الدارس في هذا النوع من الدراسات هو أنه يجلس مع شخص آخر ، ويستدرجه في الكلام بطرق لها فعل السحر الذي لا يقاوم ، فإذا بالشخص الآخر يقول كلاماً يفتش حقائق النفس ، ومن هنا يجمع الباحث حقائق علمه .

ولنتقل الآن إلى نقطتين أخيرتين من النقاط الرئيسية في البحث ، ولن أطيل فيهما كما أطلت في النقطة الأولى .

ثانياً : كنا في النقطة الثانية نطلب من المجيبين أن يكشفوا عن معلوماتهم في علم النفس من زاوية أخرى غير الزاوية المباشرة التي طرقتها في الفقرات السابقة . كنا نطلب اليهم فقط أن يذكروا لنا أسماء بعض علماء النفس ، الأسماء التي علقت بأذهانهم دون التقيد بأي قيد ، فكان لهم أن يذكروا أسماء أجنبية ، أو أسماء عربية ، أصحابها لايزالون أحياء أو أصبحوا في عداد الموتي . المهم أننا لم نفرض هنا أي قيد . ووردت الإجابات على النحو الآتي :

٤٧٪ من العينة كلها أجابوا بأنهم لا يعرفون أي اسم في هذا الميدان . ٤٠٪ من العينة كلها أيضاً ذكروا اسم فرويد ، والغالبية المطلقة من هؤلاء لم يذكروا أي اسم آخر .

أما بقية المجيبين فقد أوردوا أسماء كثيرة ، بلغ عددها ١٠٦ أسماء .

وعندما استعرضنا هذه الأسماء وجدنا بينهم ٢٩ اسماً فقط هم الذين ينتمون (مع بعض التجاوز أحياناً) إلى مجموعة علماء النفس ، والباقي وعددهم ٧٧ اسماً لا ينتمون إلى الميدان كما تعارف عليه العلماء المختصون منذ بداية القرن العشرين . ولكي تبرز سمات الصورة عن قرب أذكر للقارئ مواطن الاختصاص التي عرف بها أصحاب هذه الأسماء :

الفلسفة ، والأدب ، والصحافة ، والمحاماة ، والخدمة الاجتماعية ، ودراسة الحضارات ، ودراسة علوم الحيوان والنبات ، والإخراج السينمائي ، وقرابة الكف ، وتحضير الأرواح .

ثالثاً : وأخيراً سألنا أفراد مجموعة البحث إذا كانوا قد قرأوا شيئاً في علم النفس ، ولن قرأوا . وجاءت الإجابات على النحو الآتي :

الجزء - تصوره بصورة مشوهة الى حد كبير . في هذا الموضع ارجو الا يساء فهمي ، مما قصدت بذلك القول ان الوم حامل هذه الصورة من قريب ولا من بعيد . اننى اصف الصورة الذهنية الشائعة وصفا أميناً فحسب ، لأمكن القارئ من أن يحتاط ضد الكثير مما ورد فيها ، فاما أن يقيم سداً بينها وبين المعلومات التي سوف نقدمها له في هذه المقالات ، واما أن يتخلى عنها . المهم أن يعد فكره ومشاعره لزاوية جديدة لا تطمس معالم صورة علم النفس الحديث على حقيقته ، كما يعرفه الباحثون المتخصصون فيه ، وكما يمارسونه ، ويقدمونه في بحوثهم المنشورة .

ان اوضح ما يميز الصورة الجديدة في مقابل الصورة القديمة ، أنه لا فرويد ولا التحليل النفسى ولا موضوع الانفعالات والدوافع .. الخ . هو الذى يشغل مركز الثقل فيها . انها أكثر استواء من ذلك فيها أسماء كثيرة لا يقل أحداها أهمية عن الآخر من حيث اسهام صاحبه في تقدم جبهة العلم ، وفيها موضوعات متعددة لا يقل الاهتمام بأحدها عن الآخر كثيرا سواء اتخذنا لهذا الاهتمام مقياسا هو عدد البحوث المنشورة في هذا الموضوع او نوع الجهد المبذول في هذه البحوث . هذا على الأقل وصف اجمالى للصورة الجديدة كما تبدو للوهلة الأولى ، اذا وعلمناها موضع المقارنة مع الصورة الشائعة .

ولنتقدم الآن نحو مزيد من التفاصيل .

أحب أن أحدث القارئ أولاً عن الأسلوب الذى اعتمدت عليه في تحديد معالم الصورة الجديدة . مرة أخرى حاولت أن اتخذ من الخطوات ما يتفق ومتعضيات الروح العلمى . وكما توصلنا الى معرفة حقيقة الفكرة الشائعة ، من علم النفس بالرجوع الى عينة من العقول البشرية التى تحمل هذه الفكرة وسألنا أصحاب هذه العقول باعتبارهم جزءاً ممثلاً للواقع الذى سوف نتحدث عنه ، كذلك اعتمدنا على أسلوب مماثل فى استكشاف الخصائص الرئيسية لعلم النفس كما يعرفه ويمارسه دارسوه والخطوات التى اتبناها لتتلخص فيما يأتى :

أولاً : رأينا أن نبدأ بتحديد ماذا نعنى بعلم النفس « الحديث » والذي نعته بالضبط هو علم النفس كما يمارسه علماءه في فترة السنوات

الفرد . والى جانب اسم فرويد تبرز بعض أسماء أخرى ، هم من علماء النفس أيضاً لأنهم وصفوا وصوروا بعض الخبرات النفسية ، وجاء وصفهم أحياناً في نيايا قصة أو فيلم أو شيء من هذا القبيل . هذه هي القسمات الرئيسية للصورة ، وفي نياياها يشيع جو مزاجه غريب ، ربما كان اوضح عناصره عنصر الشك والتساؤل ، هل هذا علم فعلاً بالمعنى التقليدي للعلم ؟ وهل يمكن أن يكون كذلك ؟ هل نحن هنا بصدد اسم على مسمى ؟ أم أن كلمة علم هنا معناها مجرد المعرفة التى تقرب من الحكمة ، يستطيع كل انسان أن يتقنها اذا ما فرغ ليتأمل نفسه ؟

هذه هي نتيجة المواجهة المباشرة . هذه هي الملامح الرئيسية لصورة علم النفس في أذهان الكثيرين جداً ، اذا صبح أن العينة التى تعاونت معنا مشكورة هي عينة تقترب من التمثيل الصادق لقطاعات عريضة من مجتمعنا . وجدير بالذكر أن هذه الصورة تثير في الذهن أسئلة لا أول لها ولا آخر ، ولعلها بدأت بالفعل تثير في عقل القارئ بعض هذه الأسئلة ، بل وبعض المشاعر غير السارة .

لكن يحسن بنا ألا نشتت انفسنا في وديان لا حصر لها . يجب أن نذكر الهدف الذى نحن آجله أجرينا الدراسة التى انتهت بنز إلى وضع هذا المراهة لعقولنا ، وأن نواصل السير في الاتجاه الى تحقيقه .

لقد كان الهدف بالضبط هو مصرفة حقيقة الأفكار الشائعة في الأذهان عن علم النفس لكى اتخذ خطوة صريحة واضحة نحو هذه الأفكار منذ البداية وقبل أن يبدأ حديثي عن معالم علم النفس الحديث . فاما أن أنبه القارئ الى أن هذا التصور (اذا كان هو من المشاركين فيه) من شأنه أن يفيد في تيسير ادراك صورة هذا العلم على حقيقتها يعطلمن ويتلقى عناصر الصورة على انها اضافة وتزمية لاصول قائمة في نفسه ، واما ان أنهه الى أن هذا التصور من شأنه أن يعوق ادراكه للمعلومات التى ساعرضها أمامه ، وحسن تقييمه لما تنطوى عليه من امكانيات ، ومن ثم فانه يلزمه أن يكون على حذر من تسرب عناصر الصورة القديمة الى التصور الجديد كان هذا هو الهدف . واذن فلنلتزم به .

ما حكمنا على هذه الصورة ؟ انها صورة كاذبة ، لا تصور إلا جزءاً صغيراً من الحقيقة ، وحتى هذا

العشر الأخيرة ، منذ أواخر عام ١٩٥٥ حتى الوقت الحاضر .

ثانيا : رأينا أن تأخذ سنة كاملة من هذه الفترة ، باعتبارها عينة ممثلة للسنوات العشر ، وكانت السنة التي اخترناها هي سنة ١٩٦٠ باعتبار أن توسط موضعها يضمن لها قدرا لا بأس به من الاتزان في تمثيل تيارات هذه المرحلة .

ثالثا : توجد لدينا في الميدان مجلة عامة تعرف باسم « الملخصات السيكولوجية » هذه المجلة تنشرها جمعية علم النفس الأميركية ، مهمتها تقتصر على أن تنشر تلخيصات وأنية باللغة الانجليزية عن أكبر عدد من البحوث المنشورة في الميدان ، في جميع أنحاء العالم ، غربه وشرقه . وهي تعتمد في ذلك على تلخيص ما يرد من بحوث في المجالات المتخصصة في فروع علم النفس المختلفة والعلوم المتصلة به كالإحصاء وعلوم الحياة وبعض الدراسات الطبية . وللقارئ أن يتصور هنا مدى ضخامة المهمة التي أخذتها على عاتقها مجلة الملخصات هذه . ولعلنا نجدها في سنة ١٩٦٠ وحدها

— وهي السنة التي نحن بصييدها — قامت بتلخيص ٨٥٣٢ بحثا ، القليل منها التجريبي ، والغالبية العظمى منشور في مجلات بلغ عددها ٥٦٤ مجلة ، بعض هذه المجلات منشور بالانجليزية في أمريكا ، والبعض الآخر منشور في دول العالم المختلفة بما في ذلك دول العالم الاشتراكي بلغات أبناء تلك البلاد ، المهم أننا اتخذنا من تلخيصات البحوث الواردة في هذه المجلة لسنة ١٩٦٠ أساسا نعتمد عليه في استخلاص سمات علم النفس الحديث ، بدلا من أن نعتمد على انطباعات شخصية لا تضمن حظها من الدقة .

واليك مجمل النتائج التي انتهينا إليها .

هناك أربع واجهات رئيسية لعلم النفس المعاصر ، تستحق كل منها أن نورد لها مقالا خاصا : الواجهة الأولى هي واجهة الموضوعات التي استأثرت بالنصيب الأكبر من جهود الباحثين . والواجهة الثانية تختص بالمنهج ، أعني طرق البحث وأدواته . والثالثة تتناول ميادين التطبيق والإفادة العملية من كشف هذا العلم ، والرابعة تدور حول اختلاف

درجات الاهتمام بفروع علم النفس المختلفة في البلاد المختلفة ومدى تقدم هذه الفروع في كل من هذه البلاد . ثم هناك واجهة خامسة لاستحقاق أن نورد لها مقالا خاصا لكننا في الوقت نفسه لاستطيع أن نغفلها ، وهي مسألة اللغة أو اللغات التي تنشر بها معظم البحوث في علمنا هذا .

هذه هي الواجهات الرئيسية لعلم النفس المعاصر وفي السطور القليلة الباقية تقترب من كل واجهة لنستزيد قليلا من المعرفة بخطوطها العريضة .

الموضوعات : تناولت دراسات الباحثين عددا كبيرا من وظائف الكائن البشري والحيواني ، في صورتها السوية والمرضية . وجاء ترتيب الموضوعات بحسب عدد الدراسات المنشورة في كل منها على النحو الآتي :

١ — ما يسمى بالعمليات المركبة ، ومعظمها من العمليات العقلية العليا كال تفكير ، والتذكر ، والتخيل والذكاء ، والتذوق الفني ، والإبداع ، والإدراك ، والتعلم . وهذه نشر فيها ١٨٣٣ بحثا .

٢ — وصف أشكال المرض النفسي أو العقلي ويبحث هذه المجموعة تبلغ ١٣٥٥ بحثا

٣ — وصف الأدوات وطرق البحث في ميدان تشخيص اضطرابات الوظائف النفسية أو العقلية . وقد نشر في هذا الموضوع ١٢٧٠ بحثا .

٤ — دراسة الوظائف النفسية أو جوانب السلوك والخبرة من حيث تأثيرها بالعوامل الاجتماعية المختلفة ، وقد بلغ عدد البحوث هنا ٧٩٧ بحثا .

٥ — التطبيقات التربوية ، وهذه نشر فيها ٥٣٣ بحثا . هذه هي الأوزان النسبية للموضوعات التي تشغل أذهان علماء النفس المعاصرين ، ورتبناها ترتيبا تنازليا من خلال أحجام اهتمامات الباحثين بها . وقد توزعت بقية الاهتمامات بأعداد صغيرة بين عدد كبير من الموضوعات التي لم نذكرها .

المنهج : الميزة المنهجية الأولى لمعظم الدراسات المعاصرة أنها دراسات تجريبية ، تتبع في خطوطها العريضة المعنى التقليدي للدراسة التجريبية في العلوم الطبيعية وعلوم الحياة ، لها معاملها وأجهزتها الخاصة ، تجري فيها بعض التجارب ، والبعض الآخر يجري في ميادين الحياة العادية ويقال له

تجارب ميدانية ، ويستعين الباحثون بطرق التحليل الاحصائي المختلفة لضبط استنتاجاتهم من مشاهداتهم على الوظائف النفسية البسيطة والمركبة ويستخدمون المقاييس ، مقاييس لعدد كبير من هذه الوظائف وذلك لادخال مزيد من الدقة على مشاهداتهم ايضا ، وبذلك يضمنون لنظرياتهم قدرا لا يأس به من الروابط المتينة التي تشدها الى الواقع في كثير من فقراتها .



٦ مبادئ التطبيق : أهم مبادئ التطبيق في الفترة التي نحن بصدها أربعة :

١ - ميدان وصف اضطرابات الوظائف وعلاجها وهو ما يسمى اصطلاحا بالميدان الاكلينيكي . وفيه يحاول المتخصص أن يستفيد من خبرته ومرايه العلمي الذي اكتسبه في أثناء دراساته للوظائف في نشاطها السوي ، يحاول أن يستفيد من ذلك بالتطبيق في ميدان المرض .

٢ - ثم يأتي ميدان التربية .

٣ ثم ميدان الصناعة .

الاهتمامات القومية : هذه الاهتمامات لعلم النفس المعاصر تكشف عن أن فروعه المختلفة الاساسية - أو البعثة - والتطبيقية لا تلتقي أكتداراً متعادلة من الاهتمام في البلاد المختلفة . وأصعب ذلك ليست واحدة في كل بلد . وهناك اختلافات أيضا في بعض النقط التفصيلية في طرق البحث . لكن ذلك لا يعني أن الاختلافات تصل الى الطرق الرئيسية ففي الولايات المتحدة الأمريكية وفي الاتحاد

السوفييتي يحرون التجارب على الوظائف العقلية المختلفة داخل المعامل ، كما يحبرون التجارب الميدانية . وكذلك في إنجلترا وفرنسا وغيرها . وفي الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي يستخدمون في تحليل نتائج التجارب كثيرا من طرق التحليل الاحصائي . وكذلك الحال في إنجلترا وفرنسا وغيرها . ومع تشابه الموضوعات وتشابه المناهج يأتي تشابه النتائج . فكثير من النتائج التي وصل اليها لوريا في الاتحاد السوفييتي أخيرا عن بعض مظاهر الاضطراب في وظيفة الادراك وعلاقتها بحدوث اصابات في بعض أسجة المخ عند الانسان شبيهة بالنتائج التي وصل اليها شابيرو (في جامعة لندن) في هذا الموضوع في الوقت نفسه . بعبارة موجزة أن الاختلاف موجود والتشابه موجود أيضا فتحة اهتمامات متباعدة في الدول المختلفة تغلب على تيارات البحث العلمي في ميداننا الذي نحن بصدهه لكنها جميعا تجتمع داخل الأركان الأساسية لأطار العلم الموضوعي .

هذه هي الخطوط العريضة في الواجهات الرئيسية لعلم النفس المعاصر . وللقارئ أن يسترجع الآن معالم الصورة الشاملة كما عرضناها في بداية هذا المقال ، وقيم في مواجهتها معالم الصورة الحقيقية للعلم ، ليقارن بينهما ، ويدرك بنفسه أي غارق كبير يقوم بين الصورتين .

ومع ذلك فقد أجملنا الحديث عن هذه المعالم حتى نوفي بواجبنا في تقديم النظرة الشاملة أولا ، ولو على حساب التفاصيل التي تحتصل بعض الاجراء الى مقالات تالية .



”الظاهر والباطن“ في

فلسفة هيجل

بقلم الدكتور
زكريا البراهيم

ليس

بيننا من يجهل تلك التفرقة
التقليدية بين الظاهر والباطن،
أو بين الخارج والداخل « ولا
شك أننا نؤمن جميعاً ذلك

الحديث المعاد انقلب بأنه لا بد للإنسان من أن ينظر
إلى المخبر، بدلاً من أن يقف عند المظهر، أو لا بد له
— بمبادرة أخرى — من أن يلتمس الباطن، دون أن
يقنع بالظاهر .. ولكن الفيلسوف لا يقتصر في العادة
على الفاضلة بين المظهر والمخبر، أو بين العرض
والجوهر، بل هو لا بد من أن يجد نفسه مدفوعاً
إلى التساؤل عن حقيقة أمر تلك الدعوات التي
ينادي أصحابها بمجاوزة الظواهر والمرييات
والعوارض، من أجل الارتفاع إلى الماهيات
والمكونات والذخائل . وليس أيسر على الباحث —
بطبيعة الحال — من أن يفرق بين « الجوهر » أو
« اللب » ، وبين « العرض » أو « القشور » ،
ولكن بيت القصيد — في كل فلسفة — إنما هو
تحديد الأساس الذي تقوم عليه مثل هذه التفرقة
ومعرفة الدلالة التي تنطوي عليها علاقة كل « حد »
منهما بالآخر . « فالظاهر » و « الباطن » حدان
لا يقوم أحدهما إلا بالآخر، واختلاف الكثير من
المذاهب الفلسفية إنما يرتد — في خاتمة المطاف — إلى

تباين وجهات نظر أصحابها في الحكم على نوع العلاقة
التي تقوم بين هذين الحدين .

وهيجل هو واحد من أولئك الفلاسفة الأنداد
الذين لم يقيموا تلك التفرقة الميتافيزيقية المعروفة
بين الخارج والداخل، أو بين الظاهر والباطن،
وأنما هم قد حاولوا محو ذلك التعارض التقليدي
المشهور بين « ذاتية » و « موضوعية » أو بين
« عالم داخلي » و « عالم خارجي » . فلم يجد
هيجل داعياً لتقديم « الذات » على « الموضوع » ،
أو إعطاء الصدارة للفكر على الوجود، بل هو قد
رأى أن موضوع الفلسفة إنما هو « الواقع الشامل »
أو « الحقيقة الكلية » ، والحقيقة عنده تشمل
الطبيعة، والتاريخ، والمعرفة . ولا شك أن العالم
المزق الذي عاش في كتفه هيجل ، إنما هو الذي
أملى عليه ضرورة العمل على محو هذا التناقض
الظاهري بين « عالم الذات » و « عالم الموضوع » ،
فكان من ذلك أن حاول فيلسوفنا — في شتى مراحل
تطوره الفكري — التوفيق بين الإنسان والعالم، أو
بين الفرد والدولة، أو بين الوجود البشري والطبيعة،
أو بين الحياة الفردية والتاريخ . وعلى حين أن
فيلسوفنا مثل « كانت » Kant قد صبغ بصفة
« المطلق » ذلك التمزق المؤقت الذي عاصره ، فجعل

هيهات للعقل أن ينفذ اليه ، اللهم إلا إذا جعلنا منها شيئا باطنا لا نرى منه سوى غلافه الخارجى . ولكن الحقيقة أننا - نحن أنفسنا - باطنون (بمعنى ما من المعانى) فى صميم الطبيعة ، فليس ثمة موضع للفصل بين الفكر والطبيعة ، وليس هناك موجب لعزل « الذاتى » عن « الموضوعى » ، بل لا بد من الاعتراف بأن « العقل » - عبر عن « النسيج العقلى الواقع نفسه » ، وأن العالم إنما هو وحدة عضوية متكاملة تطوى فى ثناياها « الذاتية » البشرية نفسها . واذن فإن هيكل يرفض التسليم بوجود طبيعة « باطنة » مجهولة ، نظرا لأنه لا يرى فى الطبيعة (أصلا) « قوّة » وغلافا خارجيا ، أو « عقبرا » ومظهرا .

وأما إذا نظرنا الى الإنسان ، فأننا لن نستطيع أيضا أن نفصل طاهره عن باطنه ، لأنه على نحو ما يكون الإنسان خارجيا (يعنى فى أفعاله) ، فلا بد من أن يكون كذلك داخليا أيضا . وليس الصواب - فى رأى هيكل - أن يقال من المرء أنه لا يكون فاضلا أو على خلق إلا فى باطنه ، أمضى فى نيائه وعواطفه ومشاعره ، بل الصواب أن يقال أن المرء لا يكون قاضيا ، اللهم إلا إذا جاء « ظاهره » مطابقا « لباطنه » . وأما حقيقة تنجسهم المتطابق بين « الداخلى » و « الخارجى » ، فهناك تكون بارزاه حدين خاويين ، تافهين ، حاليتين تماما من كل مضمون .

وليس من شك فى أن العقل البشرى حينما يزل « الباطن » عن « الظاهر » ، فإنه إنما يحيلهما الى صورتين خاويتين ، لا تقل الواحدة منهما زيفنا وخداعا عن الأخرى . وسواء أكان علينا أن ندرس الطبيعة ، أم عالم الدهن ، فإنه لمن الأهمية بمكان بالنسبة إلينا - فى كلتا الحالتين - أن ندرک العلاقة التى تقوم بين « الداخلى » و « الخارجى » ، وأن نتجنب ذلك الخطأ الذى قد يوهمنا بأن الأول منهما فقط هو العامل الجوهرى أو العنصر الهام ، فى حين أن الثانى منهما ليس إلا عاملا فرعيا ، أو منصرا عديم الأهمية . وكثيرا ما يقع الفلاسفة فى هذا الخطأ حينما يرجعون الخلاف الموجود بين الطبيعة والعقل الى محض اختلاف مجرد بين « ظاهر » و « باطن » ! ولكن الحقيقة أن للطبيعة صبغة الهية لا تقل عما يتمتع به العقول من طابع الهى ، على الرغم من قصورها عن ادراك تلك الماهية الإلهية التى يدركها العقل حين يشعر بذاته . وما دام كل ما فى الوجود

من حالة الانقسام والانفصال والتصدع « حالة دائمة » ، نجد أن هيكل لم يجعل من « التناقض » سوى مرحلة مؤقتة قابلة للتجاوز . . . وهكذا بقيت فلسفة كانت حافلة بالتناقضات : ثنائية الحساسية والعقل ، وثنائية الضرورة والحرية ، وثنائية الطاهرة والشئ فى ذاته ، وثنائية الطبيعة والواجب - بينما اتسمت فلسفة هيكل منذ البداية بطابع « واحد » ، فلم تعد هناك سوى حقيقة واحدة هى فى جوهرها عقل وطبيعة ، أو صورة ومصادة ، أو روح وتاريخ . الخ . . . وليس موقف هيكل من مشكلة « الظاهر والباطن » سوى جزء من موقفه الفلسفى العام الذى يقوم على ادماج سائر الأشياء فى « وحدة » كلية شاملة ، من أجل العمل على ربط مسائل الحقائق الجزئية المنعزلة بذلك « المبدأ الكلى » الذى يبررها ويلسرها جميعا . ولا غرو ، فقد فقد العقل البشرى - على يد هيكل - طابعه الانعزالى ، وأصبح باطنا فى « الموضوع » نفسه ، كما فقد « الموضوع » - فى الوقت نفسه - صيفته الكلية المجردة ، وأصبح العالم ملكا خاصا للذات ! وما الجدول (أو الديالكتيك) سوى تلك العملية الديناميكية المستمرة التى لا بد من أن تقضى فى خاتمة المطاف الى المعرفة المطلقة ، بحيث يصبح فى وسع العقول البشرى أن يهتدوا قليلا : « ما الشئ إلا أنا » . . .



ولسنا نريد - فى هذه المجالة القصيرة - أن نتصدى للدراسة الأصول العامة لمذهب هيكل ، وإنما نريد أن تقتصر على بحث نظريته الميتافيزيقية الخاصة فى ربط « الداخلى » ب « الخارج » على اعتبار أنه لا بد من أن يكون لهما « مضمون » واحد بعينه . . . وإذا كان هيكل يصر منذ البداية على القول بأنه لا موضع للفصل على الإطلاق بين « الباطن » و « الظاهر » ، فذلك لأنه قد لاحظ أن هذا الفصل هو الأصل فى كثير من الأخطاء المنهجية التى طالما تردى فيها الفلاسفة .

وهيكل يحددنا - بآدى ذى بدء - عن أولئك الفلاسفة الذين ينسبون الى الطبيعة « باطنا » يعجز العقل البشرى عن التفاض اليه ، فيدركنا بما يقاله أحد شعراء الألمان من أنه « هيهات لآى عقل مخلوق أن ينفذ الى باطن الطبيعة . فحسب العقل البشرى أن يعرف غلافها الخارجى ! » وهيكل يعلق على هذه العبارة بقوله « أن ماهية الطبيعة لا تصبح سرا

انما ينطق باسم الله ، ويعلم عن سره ، فان الطبيعة لا تخرج من كونها مجلى من مجالى الله . ومعنى هذا أن الله يكشف لنا من ذاته من خلال الطبيعة ، او هو - على الأصح - يحدثنا بلسان الطبيعة . واذن فان الطبيعة ليست مجرد «خارج» أو «مظهر» بل هي أيضا «باطن» أو «مخبر» .



وهيجل يلاحظ أن الناس قد دأبوا على تقديم « الباطن » على « الظاهر » بحجة أن المهم في الأخلاق انما هو النيات لا الأعمال . ومن هنا فأننا كثيرا ما نلتقي بأناس لا يأتون من الأفعال إلا ما هو تافه عديم القيمة ، ولكنهم في الوقت نفسه يتباهون بنواياهم الطيبة ! وهيجل لا ينكر أن الظروف الخارجية قد تؤثر في بعض الأحيان على تصرفات الأفراد ، فتتسبب في فشل مقاصدهم الحسنة ، او تلف حجرة عثرة في سبيل تحقق مشروعاتهم الخيرة ، ولكنه ينبهنا في الوقت نفسه الى أن القاعدة العامة التي تصدق في جميع الأحوال انما هي تلك التي تقرر أن هناك « وحدة جوهرية » تجمع بين الداخل والخارج . ولهذا يؤكد هيجل أنه « على نحو ما تكون أفعال الإنسان ، يكون الإنسان نفسه » . حقا أن البعض قد يتباهى بنياته الحسنة ، ولكن هيجل يواجه هؤلاء الأعداء بما قاله المسيح في الإنجيل عن الأنبياء الزائفين الذين يظهرون أمام الناس بصورة حلال وهم في باطنهم ذئاب خالفة : « متى ٢٣ : ٢٠ » ثم ارفعهم تعرفونهم » (متى ٧ : ٢٠)

Vous les reconnaitrez à leurs fruits

ولا تصدق هذه العبارة على الأفعال الخلقية والتصرفات الدينية فحسب ، بل هي تصدق أيضا على الإنتاج الفنى والعلمى . وقد يستطيع أحد أساتذة الفن ان يتوسم لدى طفل ما مواهب فنية بارزة ، فينتبها له بمستقبل فنى باهر ، أو يقول أن فى أعماق هذا الطفل يكمن رافائيل جديده أو موزار جديد ، ولكن هذا الحكم لن يخرج من كونه مجرد تنبؤ سيكون المستقبل وحده هو الكفيل بإظهارنا على مدى صدقه . وأما حينما يزعم مصصور عديم الوجهة ، أو شاعر رديء الشعر أن فى أعماق نفسه « انكسار هائلة » ومثلا عليا عظيمة الشأن ، فان مثل هذا الزعم لن يكون سوى مجرد مزاء رخيص ! وقد يتوهم أمثال هؤلاء الأعداء أن علينا أن نحكم عليهم بحسب نواياهم ، لا بحسب أعمالهم ، ولكن

من المؤكد أن مثل هذا الوهم لن يكون فى نظرنا سوى مجرد زعم واه لا أساس له ولا طائل تحته !

وقد يحدث - على العكس من ذلك - أن نستند فى حكمنا على أناس حققوا أعمالا ممتازة ، الى هذه التفرقة الخاطئة بين « باطن » و « ظاهر » ، فنقول أن أعمالهم لم تكن نبيلة إلا فى ظاهرها فقط ، وأما فى باطنها فانها كانت تنطوى على مقاصد خبيثة او نوايا سيئة . وهكذا قد نحكم على أفعال بعض الأبطال بأنها لم تكن فى الأصل سوى مجرد تصرفات حققاء صدرت من دافع الضرور أو التباهى أو الطموح أو حب الشهرة أو البحث من الأمجاد الزائفة ! ولكن مثل هذه الطريقة فى الحكم على أفعال الناس انما تتبع فى الحقيقة من دافع الفرية ، وأهل الفرية هم أعجز الناس من تحقيق أى فعل عظيم ، فهم لا يملكون سوى الانتقاص من قدر ما حققه الآخرون ، والتزول به الى مستواهم الوضع ! وما اصدق جيته Goethe - فى هذا الصدد - حين يقول : « أن الموقف الوحيد الذى نستطيع أن نتخذه من أفعال الأبطال الآخرين انما هو أن نلقاهم بتحيية المحبة والتقدير » .

و . ابن البعير ليزعم أن « الرياء » هو الدافع الأعظم للنهي . يكمن وراء الغالبية العظمى من أفعال البشر . وأما هيجل فانه يرى أنه حتى اذا كان فى استطاعة الفرد أن يخفى جانباً (أو أكثر) من جوانب حياته الخاصة ، فانه لن يقوى على إخفاء كل باطنه ، لأن من شأن هذا الباطن بالضرورة أن يتجلى - بصورة أو بأخرى - فى مجرى حياته : Decursus vitae . وتبعاً لذلك فان هيجل يؤكد بكل قوة أن الإنسان ليس الام مجموع أفعاله . وهو اذا كان يحمل على الطريقة البرجمانية فى كتابة سير العظماء ، فذلك لأنه يلاحظ أن هذه الطريقة تفصل « ظاهر » الشخصية من « باطنها » ، فتشوه سيرة صاحبها ، وتظهر لنا بمظهر الإنسان الكاذب ، أو الشخصية الزائفة ، وكان عظماء الإنسانية كانوا يظهرون غير ما يبطنون ، ويصعدون فى أعمالهم النبيلة من دوافع حقيرة ! وهيجل يتساءل عن السبب الذى من أجله يحرس بعض كتاب سير الأبطال والعظماء على تشويه أعمالهم والانتقاص من أقدارهم ، بحجة أن نيائهم لم تكن متوافقة مع أفعالهم ؟ ومن هنا فأننا نراهم لا يقتصرون على إبراز جلائل الأعمال التى حققها هؤلاء العظماء ،

بل يزعمون لأنفسهم الحق في البحث عن دوافع خفية وبواعث مستترة كانت في رأيهم هي الأسفل في كل تلك الأعمال . ومعنى هذا أن هؤلاء الباحثين يرفضون التسليم بإمكان قيام توافق بين «مضمون» أفعال البطل و «باطن» شخصيته ، وكان الشرط الضروري لدراسة سير الإبطال هو انكار وجود توافق بين «نية» هؤلاء الإبطال و «مضمون» أفعالهم ! وأغلب الظن أن هؤلاء الباحثين قد توهموا أن كتابة السير لا تكون أعمق وأصدق ، اللهم إلا إذا نزعنا عن هؤلاء الإبطال آكالييل المجد التي وضعها التاريخ على رؤوسهم ، لكي ننتقص من أقدارهم ، ونهبط بشخصياتهم إلى مستوى العامة من سواد الناس .

وقد انضافت إلى هذه الطريقة البرجماتية في كتابة سير العظماء ، طريقة أخرى لا تقل عنها خطورة ، تلك هي الطريقة السيكولوجية التي تستند إلى دراسة البواعث الخفية من أجل تفسير سلوك الأفراد . وهيجل يحمل هنا على هذه الطريقة النفسانية في تفسير بواعث سلوك العظماء ، لأنه يرى أن هذه الطريقة تضرب شخصاً عاماً في الطبيعة البشرية من عناصر كلية ومبادئ جوهرية ، لكي تغيب عند بعض المظاهر الجزئية أو المصطنعات العرضية التي قد تلحمها في أهواء الإنسان أو حيوله أو نزواته .

والواقع أن أصحاب المنهج السيكولوجي في دراسة سير العظماء إنما يحكمون على البشر حكماً قاسياً ، لأنهم يتصورون أن كل ما يحققه الإنسان من جلائل الأعمال لا يد من أن يكون في أصله وليد بعض البواعث الخفية التافهة ! ومهما يكن من أمر تلك التأويلات البرجماتية والتفسيرات النفسية ، فسيظل من حق التاريخ أن يختار بين تلك المصالح الكبرى القائمة على العمى من أجل الوطن ، والعدالة ، والحقيقة الدينية من جهة ، وتلك المصالح الذاتية الصورية القائمة على دوافع الفرور والطموح والجشع من جهة أخرى . وإذا كان أصحاب الطريقة البرجماتية ، ودعاة الطريقة السيكولوجية ، قد آثروا اعتبار الدوافع الذاتية الصورية أعمق وأبعد مدى من كل ما عداها من دوافع ، فما ذلك إلا لأنهم قد سلموا منذ البداية بأن ثمة تعارضاً بين «الباطن» - أو نية الفاعل - من جهة ، وبين «الظاهر» - أو مضمون الفعل - من جهة أخرى . ولكننا لو فرقنا

- فيما يقول هيجل - أن للداخل والخارج مضمونا واحداً بعينه ، لما ترددنا في رفض شتى الطسرق البرجماتية والسيكولوجية في تفسير سلوك الإبطال . وأذن فلا بد لنا من الاستعاضة عن تلك النظرية العامة المجتذلة التي تعزل الظاهر عن الباطن ، بالنظرية الجوهرية العميقة التي تقر أنه لو لم يكن لعظماء التاريخ من بواعث سوى تلك البواعث الذاتية الصورية ، لما استطاعوا أن يحققوا كل ما قاموا به من أعمال . وهكذا يخلص هيجل إلى القول بأن «عظماء البشرية قد أرادوا ما صنعوا وهم قد صنعوا ما أرادوا» !

ولو شئنا الآن أن نحكم على نظرية هيجل في تفسير العلاقة بين «الظاهر» و «الباطن» ، فكان علينا أولاً وقبل كل شيء أن نربط هذه النظرية بملاذبه الفلسفي العام . وقد سبق لنا أن رأينا كيف أن الحقيقة الكلية عند هيجل إنما هي وحدة الماهية والوجود ، أو الداخل والخارج ، فليس بدعاً أن نغناه برفض تصور قيام «ماهية» للإنسان تكون مستقلة عن «وجوده» ، وكان الوجود والماهية حدان منفصلان مستقلان . وما دام هيجل قد رفض إختصار الماهية بمثابة «باطن» ، والوجود بمثابة «ظاهر» ، فليس من الغرابة في شيء أن نراه يستنكر القول بوجود «ماهية» كامنة في باطن الإنسان تكون بمثابة «النواة الداخلية» التي تنطوي على سر حياته . وأذن فإن الوحدة التي أقامها هيجل بين «ظاهر» الإنسان وباطنه إنما هي تعبير عن إيمانه الميتافيزيقي العميق بأن الماهية والوجود شيء واحد ، وأن الإنسان إنما هو عين ما يعمل L'homme est ce qu'il fait

وقد ترددت أصداة هذه النظرية الهيجلية لدى جملعة الماركسيين ، فرأينا أنصار «المادية الجدلية» يهاجمون خرافة «الحياة الباطنية الخاصة» بدعوى أنها لا تخرج عن أحد أمرين : فهي إما أن تكون تعويضاً ، وإما أن تكون مجرد فخ أو شرك Piège وآية ذلك أن الذين يشعرون بأنهم قد أنزلوا عن ذوانهم في العالَم الواقعي يجسّدون ضرباً من «التعويض» في أسطورة «الحياة الباطنية الخاصة» وما الذين يتخدعون بسراب «الذاتية المحضة» فانهم يقومون قرسة لوهم «الباطن» ومن ثم فانهم يستغيثون من هذه الدعوى في صرف الآخرين من

المشاركة في عملية الثورة التحولية الفعالة . وإذا كان للماركسية معنى ، فذلك لأن المبدأ الأول الذي تقوم عليه هذه الحركة إنما هو التغلب على التعارض التفسيري المزعوم بين « الخارج » و « الداخل » أو بين « الظاهر » و « الباطن » . وما دام المصير الأرواح للإنسان إنما هو أن يصنع ذاته من طريق عمله ، فليس بدعا أن تتفق الماركسية مع الهيجلية في رفض مبدأ « الذاتية الخالصة » . ولكن الماركسيين يضيفون إلى ذلك أيضا أنه ليس ثمة « ظاهر محض » أو « خارج بحت » ، لأن الموجود البشري هو من بين جميع الموجودات ذلك الموجود الأرواح الذي تنحصر كل ماهيته في اكتشف من ذاته ، والتجلى في الخارج ، عن طريق تغييره للعالم . وإذا فأن الإنسان - في نظر الماركسيين - إنما هو الكائن الأرواح الذي لا يوجد بحق إلا حين يعبر عن ذاته في نطاق الواقع . و « عمل » الإنسان هو وحده الذي يضمن له الوجود ، ما دام من شأن « الفعل » أن يجرى فيشهد لصاحبه . وهكذا نرى أن الماركسية قد تأثرت برأي هيجل في رفضه تقديم « الباطن » على « الظاهر » ، وإن كان الماركسيون قد اهتموا - على وجه الخصوص - بتفنيد دعوى « الحياة الباطنية الخالصة » ، لأنهم وجدوا فيها حياة الإنسان بوصفه « مخلوقا عاملا » . وليس من شك في أن القول بأن « الإنسان ليس إلا مجموع أفعاله » (هيجل) إنما هو الذي حدا بجامعة الماركسيين إلى الربط بين « ماهية » الإنسان و « عمله » .

وربما كان في وسعنا أيضا أن نقرب من نظرية هيجل في التوحيد بين « الداخل » و « الخارج » رأى سارتر في الربط بين « الوجود » و « الفعل » . وزعيم الوجودية الفرنسية ينص صراحة على أن الإنسان إنما هو مجموع أفعاله . فليس ثمة وجود واقعي - عنده - اللهم إلا بالفعل وفي الفعل . ونحن نعرف أن الإنسان - في رأى سارتر - إنما هو مجرد « مشروع » Project ، فهو لا يوجد إلا بتقدير ما يحقق ذاته ، أو هو ليس إلا سلسلة أفعاله ، وبالتالي فإن ماهيته وحياته شيء واحد . وحينما نتحدث عن عبقرية هذا الفنان أو ذاك ، فإن ما نمنيه بذلك إنما هو تلك « الأعمال الفنية » التي حققها هذا الفنان أو ذاك . فعبقرية بروست مثلا إنما هي مجموع أعمال بروست ، وأما فيما عدا ذلك فليس ثمة شيء يمكننا أن نتحدث عنه . ولذا ننسب إلى

راسين امكانية كتابة مأساة جديدة ، ما دام راسين نفسه لم يكتبها بالفعل ؟ ليس الأدنى إلى الصواب أن يقال أن كلا منا مندمج في حياته ، منحرف في سلك أعماله ، فهو يرسم لنفسه - بفعله - صورة خاصة ، دون أن يكون في وسع أحد أن ينسب إليه أي شيء خارج عن هذه الصورة ؟ وإذا أفليس من حقنا أن نؤكد - فيما يقول سارتر - أن الإنسان إنما هو مجموع مشروعاته ، وأن وجوده إنما ينحصر في مجموع العلاقات التي تنتظم من تآزر تلك المشروعات ؟

ويمضي سارتر - في موضع آخر - إلى حد أبعد من ذلك فيقرر أنه لا موضع للفرقة بين « النية » Intention و « الفعل » l'action ، كما أنه لا موضع للفرقة بين « الفكر » و « اللغة » . وكما أن اللغة هي التي تعبر عن الفكر ، ما دام كلامنا قد جرى فيعرفنا ما هو تفكيرنا ، فكذلك قد جرى اتصالنا بفكرنا ما هي نوابنا ، أو - على الأقل - تتيح لنا الفرصة لتحرير تلك النوايا وإظهارها أو صياغتها . وبذلك نجعل منها « مواضيع » خارجية ، بدلا من أن تقتصر على معانيها كعبارات ذاتية معاشة . وبما لذلك فإن زعيم الوجودية الفرنسية يوحى بين « الوجود » و « الفعل » ، فيقول مع هيجل وبلاكن « الإنسان هو حين ما يعمل » وينادي في الوقت نفسه بأن « فلسفة الحرية » هي أولا وبالذات « فلسفة فعل » .

وشبهه بهذا الرأي أيضا ما نادى به المفكر الفرنسي الراحل موريس ميرلو بونتي حينما قال بأنه ليس ثمة « إنسان باطن » homme intérieur يمكن أن نعهده منفصلا انفصالا جليريا عما يفعل ، أو متعزلا متعزلا تماما عن سلوكه . وميرلوبونتي يناهز الفلسفة الفينومولوجية في رفضها لكل من المثالية الذاتية من جهة ، والسلوكية من جهة أخرى ، فليس بدعا أن نراه ينكر إمكان قيام « ذاتية محضة » أو « موضوعية محضة » ، أعنى « باطنا خالصا » أو « ظاهرا خالصا » . « صميم » التجربة الحية « أو « الخبرة الواقعية » . ولا شك أن ميرلوبونتي قد تأثر بهيجل حينما ذهب إلى أن « الذاتية ليست دائرة مغلقة » ، بل هي حقيقة متفتحة تتمسك في الواقع وتحقق نفسها في العالم . وإذا كان ميرلوبونتي قد رفض فكرة « الإنسان الباطن » فما ذلك إلا لأنه قد سلم مع هيجل - منذ البداية - بوجود تطابق

الإنسان أنه موجود من نور وطن ، فإنه قد يحاول أن يقفل يديه من كل شيء ، أو هو قد يتوهم أنه ليس له « يدان » على الإطلاق ! ولكننا نخطئ إذ نحترق الحياة الخارجية ، قلوباها لأصبحت الحياة الداخلية ضربا من الجنون !

وليس يكفي أن نقول مع هيدجر أن الوجود الباطن في أعماق ذاته ، إنما هو موجود وهمي لا حقيقة له ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أيضا أن غاية الحياة الروحية - بالنسبة إلى الإنسان - إنما تنحصر في تحرر المرء من حدوده الخاصة ، وتخلصه من حالة الاستفراق في الذات ، وتفليه على ما لديه من « تمرکز ذاتي » . وكثيرا ما ينسى أولئك الذين يدعوننا إلى تقديم « الباطن » على « الظاهر » أن « البعد الخارجي » للإنسان إنما يعبر عن تلك العملية الروحية الشاقة التي يقوم بها الوجود البشري حينما يحاول الانتصار على أنانيته ، والتغلب على تركزه الذاتي ، والتحرر من اتساقه بنفسه . وربما كان الدرس الأكبر الذي علمنا إياه هيجل هو أنه أظهرنا على ضرورة الاهتمام بتحويل « النية » إلى « فعل » ، دون الاقتصاد على التماسين بنوايانا الحسنة أو مقاصدنا الطيبة ! فالإنسان هو مخلوق أعماله ، و « الفعل » هو ما يكون عليه الماهية البشرية . وليس علينا اليوم سوى أن ننزع أنفسنا من برائن الحياة الباطنية التي تستيقظ داخل قواقعنا الآمنة ، لكي نقذف بدواتنا إلى عالم الواقع ، ونؤمن من أن « العمل » وحده هو الذي يصنع الإنسان !

تأم بين « الداخل » و « الخارج » . وهكذا نرى أن كلا من « المركزية » و « الوجودية » (سواء عند سارتر أو عند ميرلوبونتي) قد حذت حذو هيجل في اتكائه للمعوى الفصل بين « الظاهر » و « الباطن » .

والواقع أن هيجل لم يجانب الصواب حين ذهب إلى أن « البعد الداخلي » من إبعاد الإنسان لا يعبر وحده - دون سواء - عن ماهية الوجود البشري . وحسبنا أن ننظر إلى الحياة الشخصية للإنسان ، لكي نتحقق من أنها في صميمها انقباض وانسلاط ، تقلص وامتداد ، انفصال واتصال ، انطواء على الذات وخروج إلى العالم الواقعي . فالشخص البشري « داخل » un dedans هو في حاجة دائما إلى « خارج » un dehors (أن صبح هذا التعبير) . وإذا كان من الحق أننا في العادة محبوسون خارج ذواتنا ، لولا عملية التأمل الباطنية التي تجبر فتحنا من هذا السجن الخارجي - سجن الأشياء - فإن من الحق أيضا أنه لا بد لنا من التغلب على أسر الحياة الباطنية ، إذا أردنا المحافظة على هذه الحياة الباطنية نفسها . وقد بحسبم الإنسان لسحر الحياة الذاتية بما فيها من تهويل نرجسية ومتع شخصية ولذات ووجبة / هيجل صعوبة كبرى في معاودة الاتصال بظواهر ، والاختلاط بالناس ، والاندماج في العالم الخارجي ، ولكن مثل هذه الحياة الذاتية سرعان ما اكتسب طابعا متحجرا ، فلا يلبث صاحبها أن يقع فريسة لوهم الاستبطان ووسواس الضمير ، وهذا القداسة ! وحين يسي

مراجع البحث

- R. Garaudy : "Dieu est Mort; étude sur Hegel", Paris, P.U.F., 1962.
- R. Garaudy : "Perspectives de l'Homme", Paris, P.U.F. 3e. éd., 1961.
- F. Hegel : "Science de la Logique", éd. Lasson, (t. II.) addition.)
- F. Hegel : "Science de la Logique", éd. Lasson, t. II.)
- H. Niel : "De la Médiation dans la philosophie de Hegel, Aubier, 1945".
- M. Merleau-Ponty : "Phénoménologie de la Perception", Paris, NRF, Gallimard, 1945.
- J.-P. Sartre : "L'Être et le Néant", Paris, Gallimard, 1943.
- J.-P. Sartre : "L'Existentialisme est un Humanisme", Paris, Nagel, 1946.
- A. De Waelhens : "Une Philosophie de l'Ambiguïté", Louvain, 1954.

— زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩

مقدمة الإطلاع في الفن الجاهلية

دراسة موضوعية وفنية

بقلم الدكتور يوسف خليف



تكن مقدمة القصيدة الجاهلية
- في حقيقة امرها - أكثر من
فرصة اتاحتها التقاليد الفنية
الموروثة ، ليخفف فيها

الشعراء من الالتزامات القبلية التي فرضتها عليهم
« العقد الفني » بينهم وبين قبائلهم ، الويفر قرا للظهير
من ذواتهم وشخصياتهم في محاولة جاهدة لتسقيع
وجودهم الضائع في زحمة هذه الالتزامات . فهي
- في وضعها الطبيعي - القسم الثاني في القصيدة
الجاهلية التي كانت - خضوعا لطبيعة الحياة في
مجتمع القبيلة - وسيلة من وسائل « الإسلام »
للقبيلة التي كان الشعراء يرتبطون بها - كما يرتبط
سائر أفرادها - بذلك « العقد الاجتماعي » الذي
كان القدماء يطلقون عليه اسم « المصبة » لمحا
لأصل المادة الحصى ، وهو « المصب » ، وهي تسمية
جاءت نتيجة لايمان افراد كل قبيلة « برابطة الدم »
التي استقرت في نفوسهم ، فجعلتهم يؤمنون بأنهم
جميعا يرجعون الى أب واحد تجرى دماؤه في
عروقهم .

وكل من يتتبع الشعر الجاهلي يلاحظ أن هذه
المقدمة اتجهت اتجاهات مختلفة ، وهي اتجاهات
نستطيع أن نردها الى ثلاثة دوائع أساسية : الحب
والخمر ، والفروسية ، وهي نفسها الوسائل التي

كان الجاهليون يحاولون عن طريقها حل مشكلة
الفرق في خيالاتهم ، وتحقيق وجودهم أمامها . ومن
ها ارتبطت هذه المقدمة عادة بتحديث الخروج الى
الصحراء للرحلة أو الصيد ، وهو خروج كان بدوره
وسيلة أخرى من وسائل حل هذه المشكلة .

وأبرز هذه الاتجاهات ، وأكثرها ظهورا في الشعر
الجاهلي ، المقدمة الطللية ، وهي مقدمة وجدت هوى
شديدا في نفوس الشعراء الجاهليين ، لارتباطها
ببيئتهم المادية ، وطبيعة حياتهم الاجتماعية ، إذ هي
تعبير عن تلك الظاهرة الطبيعية في المجتمع البدوي ،
ظاهرة « الحركة » التي كانت نتيجة طبيعية لتفاعل
الحنين بين البيئة والحياة .

وقد بدأت هذه المقدمة بداية طبيعية عند شعراء
الرحلة الفنية الأولى من حياة الشعر الجاهلي ، وهي
الرحلة التي عاصرت حرب البسوس ، ثم تحولت
هذه المقدمة الى مقدمة تقليدية عند شعراء المرحلة
الثانية من حياة هذا الشعر ، وهي الرحلة التي
عاصرت حرب داحس والغبراء ، وأن يكن من الواضح
أن القضية كلها ، قضية البداية والتحول والمعاصرة ،

قضية تقريبية ، فليس من اليسر ان نحدد قضايا
الفن بحساب السنين .

وقد استطاع شعراء المرحلة الفنية الاولى ان
يرسوا دعائم هذه المقدمة ، وان يحققوا لها طائفة
من مقوماتها وتقاليدها الفنية التي استقرت لها
بعد ذلك ، والتي اصبحت معالم ثابتة في طريق الشعر
العربي القديم ، يهتدى بها الشعراء في سبيل تحقيق
الصورة « الكلاسيكية » . لاعمالهم الفنية . وبصفة
عامة استطاع شعراء هذه المرحلة ان يحققوا للمقدمة
الطللية - بصورة تقريبية - اطارها الشكلي
ومضمونها الموضوعي . والقدمات متفقون على ان
امرا القيس قد ابتكر طائفة من هذه المقومات
وانتقاليد ، وانه هو الذي مهد الطريق لمن جاء بعده
من الشعراء ، فراحوا يقتفون اثره ، ويطرسون
خطاه . ولسنا ننكر على امرئ القيس فضل سبق
والابتكار ، ولكننا ننكر الاطمئنان الى القول بامثال
هذه الاوليات . وحسب امرئ القيس ان يكون رأس
الطليعة المبدعة . من شعراء هذه المرحلة الذي تمثلت
فيه حركة الابداع الفني فيها ، وتجمعت مقومات
النهضة الفنية وتقاليدها ، اما ان يكون - كما يقول
القدمات - اول من وقف واستوقف ، وبكى واستبكى ،
واول من خاطب رفيقين ، وامثال هذه الاوليات ،
فهذا ما لا نستطيع ان نطمئن اليه ، فانما هي تقاليد
ومقومات تضافرت على النهوض بها جهود اكثر من
شاعر من شعراء هذه المرحلة ، وشعراء مرحلة
التجارب الاولى او عصر ما قبل التاريخ الادبي
ايضا .

والصورة العامة للمقدمة الطللية - كما ظهرت عند
شعراء المرحلة الفنية الاولى - صورة طبيعية بسيطة
غير معقدة ، لأنها تسجيل مباشر لظاهرة طبيعية
بسيطة غير معقدة ، دون تدخل واضح من الشعراء
في تسجيلها . فهي تدور عادة حول الحديث عن
الاطلال ، اطلال ديار الحبيبة الراحلة ، التي غنت
واقفرت بعد رحيلها ، وما يراه صاحبها فيها من
آثار الحياة الماضية التي كانت تدب فيها ايام ان
كانت آهلة بأصحابها ، قبل ان تتحول بعدهم الى
مجرد اطلال مقفرة موحشة ، تسفى عليها الرمال
فتحجبها وتخفى معالمها ، وتهب عليها الرياح
فتكشفها . وتبدى رسومها ، واسراب الحيوان الوحشي
تسرح في ساحاتها آمنة مطمئنة ، حيث لا انسان
يفزعها او يشيرها . وفي اثناء ذلك يتذكر الشاعر

صاحبه البعيدة النائية ، فيصف جمالها وحسنها ،
ويستعيد الى خياله ذكرياته معها ، فيحن اليها ،
ويتحسر على ايامه معها ، ويصور حبه وغرامه ،
والآلامه واحزانه ، وبأسه وحرمانه . فيذرف الدموع ،
ويسفح العبرات .

ومن الطبيعي ان هذه الصورة لم تكن صورة ثابتة
جامدة عند شعراء هذه المرحلة ، وانما كانت صورة
عامة تختلف من شاعر لشاعر في التفاصيل والجزئيات
او في طريقة العرض ، او في اختيار الألوان والزوايا ،
او في توزيع الظلال والاضواء ، فمثل هذا الاختلاف
طبيعي في كل عمل فني أصيل .

ومنذ وقت مبكر اقترنت هذه المقدمة بظهور
رفيقتين : مع الشاعر على مسرح الأحداث يوجه اليهما
خطابه . وهي ظاهرة تختلف القدمات في تحليلها ،
فقال بعضهم « ان أقل أعوان الرجل في ابله وماله
اثنان ، وقل الرفقة ثلاثة » (١) ، وقال بعضهم الآخر
ان الخطاب لرفيق واحد لا رفيقين ، ثم اختلفوا في
توجيه ذلك ، فقالوا تارة ان من اساليب العرب ان
تخاطب الواحد مخاطبة الاثنين ، كما في قوله تعالى
مخاطبا مالكا خازن النار : « القيا في جهنم كل كفار
عنيد » (٢) ، وقالوا تارة اخرى ان الالف التي في
الفعل ليست للتثنية ، ولكنها مبدلة من نون التوكيد
الخفيفة ، « واجرى الوصل مجرى الوقف » لان
هذه النون لا تبدل الف الا في الوقف ، كما في قول
الأعشى ان صحتا نسبته اليه : « ولا تعبد الشيطان
والله فاعبدا » . وكلا التوجيهين مردود : اما الاول
فلانه يوقع في اللبس والاشكال لعدم وجود قرينة
تدل على المراد ، واما الآخر فلما فيه من تكلف
ضرورة لا مسوغ لها ولا مبرر . وقد ذهب الزجاج
المتوفى في مطلع القرن الرابع الهجري (سنة ٣١١
او ٣١٦) الى ان التثنية حقيقية ، وان الخطاب في
الآية الكريمة للمكين (٣) .

والامر الذي لا اشك فيه ان ظهور رفيقين مع
الشاعر على مسرح الأحداث في هذه المقدمة انما
هو ميراث من الشعراء الاول المجهولين ، تعبيرا طبيعيا
عن ظاهرة طبيعية ترتبط بما تفرضه البيئة
الصحراوية على كل مسافر فيها من احتياطات لمفاجأتها

(١) التبريزي : شرح القصائد العشر في شرحه للبيت الاول
من معلقة امرئ القيس .

(٢) سورة ق : الآية ٢٤

(٣) انظر في تفصيل هذه الآراء : التبريزي في المصدر السابق
وابن يعيش في شرحه على مفصل الزمخشري (باب الوقف) ،
والثعالبي في فقه اللغة (فصل في امر الواحد بلفظ امر الاثنين)

غير المتوقعة ، وحرص على توفير شيء من أسباب الأمن والأطمئنان في رحلة في أعماق المجهول تكتنفها المخاوف ، وتحيط بها الأخطار. ومن الحق ما يذهب إليه التبريزي من أن أقل رفقة في الصحراء ثلاثة .

ودائما يتراءى الشاعر في هذه المقدمة وكأنه يعيش في مأساة حزينة ، أساسها الفراغ الذي يستشعره بعد رحيل صاحبه . وفي أعماق المأساة يقف الشاعر مع رفيقه ، يبكي ويطلب اليهما أن يسعدها بالبقاء ، ويستعيد بخياله ذكريات الماضي الذي دفنته الأيام في الرمال . ومن بين هذه الذكريات تلح عليه ذكرى ذلك الموقف الحزين الحساس الذي انتزعها انتزاعا من العالم السعيد الزاهر بالحياة إلى عالم الفراغ والأسى والدموع ، ذكرى يوم الرحيل ، اليوم الذي رحلت فيه صاحبه مخلقة وراءها أرض الشباب ومفاتيح الحب أطلالا مقفرة حزينة .

وفي وسط هذا الفراغ الذي يعيش الشاعر في أعماقه : الفراغ الداخلي في نفسه ، والفراغ الخارجي في الأطلال ، تتراءى قطمان من الظلام والبقر الوحشي آمنة في مسارحها ، وكأنها البقية الباقية من مظاهر الحياة في هذه الأطلال الصامتة الموحشة ، أو كأنها تجسيم حي للحرارة التي تملأ على الشاعر أرجاء نفسه وهو يرى هذه الأطلال وتذخرت من صاحبه التي تعيش في أعماقه رمزا للمفوضية السليد الذي ذهب إلى غير رجعة .

وقد جرى العرف الفني في هذه المقدمة على ذكر أسماء المواضع التي تقع بينها الأطلال ، وتحديدتها تحديدا جغرافيا دقيقا . وهي ظاهرة ترتبط - من ناحية - بما هو ثابت ومقرر بين الباحثين من واقعية الشعر الجاهلي (١) ، كما ترتبط - من ناحية أخرى - بنفسية الشاعر الذي تمثل هذه المواضع قطعا من نفسه ، ففيها عاش أيامه الجميلة ، وفوق رمالها خلف قلبه وشبابه ، فهي مواضع غالية عليه ، حبيبة إلى نفسه ، وهو لذلك وفي لها ، متشبث بها .

وجرى العرف أيضا على أن يكون العطف بين هذه المواضع بالفاء لا بالواو ، وهو عطف يختلف القدماء في تحليله اختلافا بعيدا : أما الأصمعي فقسد أراح نفسه وقال أن هذه الفاء خطأ من الرواة ، ولهذا كان يروي مطلع معلقة امرئ القيس بالواو ، ولا يقبل

(١) انظر في واقعية الشعر الجاهلي كتاب العصر الجاهلي للدكتور شوقي ضيف - ٢١٩ وما بعدها (الطبعة الأولى: دار المعارف بالقاهرة) .

روايته بالفاء (١) ، وأما الجرمي المعاصر للأصمعي (٢) فقد ذهب إلى أن الفاء هنا بمنزلة الواو ، لأنها لا تفيد الترتيب في البقاع ولا في الأمطار (٣) ، وأما صاحب الأغاني فيروي أنها هنا تدل على تحديد المكان المنحصر بين هذه المواضع ، كما يقال « مطرنا بين الكوفة والبصرة » أي من الكوفة إلى البصرة ولم يتجاوز المطر ما بين هاتين الناحيتين (٤) ، وأما التبريزي فيذكر - من بين الآراء التي يذكرها - أنها هنا تدل على أن كل موضع من هذه المواضع يشتمل على مواضع متعددة (٥) . وفي ظني أن المسألة لا تفسر هذا التفسير النحوي ، وإنما يجب أن تفسر على أساس نفسي ، فظهور الفاء وسهولة للعطف بين هذه المواضع إنما هو لفظة نفسية بارعة يريد بها الشاعر أن يدل على أن هذه المواضع - رغم تباعدها في الواقع - متقاربة في نفسه ، لأنها تضم بينهما المسرح العاطفي الذي لا تزال ذكرياته تعيش فوقه حية بل دافقة بالحياة ، فهي جميعا يضمها قلبه ويتسع لها ، وكأنها قد تلاشت بينها المسافات ، وذابت الحواجز ، واختفت الحسدود ، أو - إذا استمعنا عبارات النحاة - تكون الفاء هنا للتقريب الذهني ، فالواضع متباعدة في الواقع ، ولكن ذهن الشاعر أو خياله يقرب بينها .



وأشهر مقتضات هذه الرحلة - بطبيعة الحال - مقفلة أشهر شعرائها امرئ القيس لأشهر قصائده وهي المعلقة ، وهي المقدمة التي رسمت المنهج العام للمقدمات الطويلة في الشعر العربي بمسند ذلك ، ووضعت التخطيط الفني لها ، وحددت معالم الطريق لمن جاء بعد صاحبها من الشعراء .

في هذه المقدمة ترى الشاعر بين أطلال صاحبه ، وهو يطلب إلى صاحبه أن يبقا معه ليبيكي حبه القديم في هذه الأطلال التي راحت الرياح تتعاقب عليها من كل ناحية ، فهذه تسفى عليها الرمال فتحببها ، وتلك تكشفها عنها فتظهرها ، ولذلك

(١) انظر التبريزي : شرح القصائد المشر في شرحه لمطلع معلقة امرئ القيس ، وأيضاً الأغاني ٩-٧١ (دار الكتب) وفنون بالديوان رواية الأصمعي (دار المعارف بالقاهرة ١٩٥٨) .

(٢) تروى الحمى سنة ٢٢٥ هـ ، وتروى الأصمعي سنة ٢١٠ أو ٢١٢ أو ٢١٥ .

(٣) انظر ابن هشام : الفنى ١-١٣٩ (الطبعة بالقاهرة : ١٣٣١ هـ) .

(٤) الأغاني ٩-٧١ (دار الكتب بالقاهرة) .

(٥) شرح القصائد المشر في شرحه لمطلع معلقة امرئ القيس .

ظلت واضحة المعالم والرسوم ، وقد تناثرت فوق
رمالها آثار الأطباء التى تتخذ من ساحاتها واوديتها
مراتب لها :

قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقبرة لم يعرف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمال
ترى بعمر الآرام فى عرصاتها
وقيعانها كأنه حب فلفل (١)

وتعود الى نفسه الحزينة ذكريات يوم الرحيل ،
يوم ان رحلت صاحبتة عن هذه الديار ، وهو واقف
لدى اشجار الحى الجافة الشائكة التى استطاعت
الصمود لجذب الارض وقسوة الطبيعة، يذرف الدموع
حزنا على فراقها . ويستجيب صاحباه له ، فيقفان
من أجله مطيها ، ولكنهما يحاولان ان يخففا عنه
لوعته واساه ، ويكفكا من دموعه وعبراته ، بما
يطلبان اليه من صبر وتحمل ، وهو مشغول عنهما
بما يعانیه فى اعماقه من صراع بين عاطفته التى
تدفعه للبكاء لعل فيه شفاء لنفسه من احزانها الدفينة
وذكرياتها المكبوتة ، وبين عقله الذى يحاول ان يردّه
الى تماسكه وتجلده بما يحاول ان يقنعه به من ان
البكاء فى هذه الرسوم الدارسة لا يجدى شيئا :

كانى غداة البين يوم تحمّلوا
لدى سمّرات الحى ناقف حنظل
وقوفا بها صحبى على مطيهم
يقولون : لا تهلك أسى وتجمّل !
وان شفقائى عبّرة مهراقة
فهل عند رسم دارس من معول ؟ (٢)

ولكن ذكريات الماضى السعيد ، والايام الجميلة
الخالية ، بما تنطوى عليه من حب ممتع ، ومتعة
محبوبة ، تعود فتترأى له ، فتقضى على ما فى نفسه
من صراع ، وتنتصر العاطفة على العقل ، فاذا هو

(١) هذه كلها أسماء مواضع فى ديار بكر ، ويذكر ابن بلهيد
النجدي فى صحيح الاخبار ١٧١٦١ (السنة المحمدية بالقاهرة
١٩٥١) أنها لا تزال باقية الى اليوم ، وأن سقط اللوى كثير
طرفه من جهة الغرب قريب حومل ، وطرفه من جهة الشرق
قريب الدخول ، وأن الدخول ماء عذب ، وحوملا جبل ، وأنهما
معروفان الى اليوم بهذين الاسمين ، وأن المقبرة واد بسميه أهل
نجد اليوم « القمرا » . وأن توضح أرض قريبة من الهضب
تسمى اليوم « التوضحيات » . والعربات : الساحات ،
والقيعان : الاودية .

(٢) السمّرات : أشجار شائكة . والمعول : مكان العويل ،
أو هو العويل نفسه .

يفزع مرة اخرى الى دموعه وعبراته ، يذرفها فى
حرقة وغزارة :

كدابك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أم الرباب بمأسل
إذا قامت تَضُوع المسك منهما
نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل
ففاضت دموع العين منى صباة
على النحر حتى بل دمعى محملى (٣)

فى هذه الصورة الواقعية البسيطة التى تستمد
بساطتها من رسمها للواقع رسما مباشرا دون مبالغة
فيه أو تزييف له ، وضع امرؤ القيس أبو الشعر
الجاهلى التخطيط العام المقدمة الطلالية فى هذا
الشعر ، ورسم منهجها لمن جاء بعده من الشعراء ،
وحقق لها تلك الطائفة من المقومات والتقاليد الفنية
التي استقرت لها بعد ذلك .

وامرؤ القيس فى هذه المقدمة - كما هو فى سائر
شعره - فنان أصيل ، يمتاز بطاقة فنية ضخمة
تتيح له الانطلاق فى عمله الفنى انطلاقا طبيعيا فى
غير مشقة ولا عناء . والعمل الفنى عنده ليس أكثر
من تسجيل مباشر للتجربة الانفعالية التى يمر بها
كما أحسها وشعر بها فى غير افتعال أو تصنع .
والصورة الفنية فى شعره صورة طبيعية بسيطة ،
يسيطر عليها لون التشبيه ، وهو لون يستمد
اصباغه من البيئة الصحراوية التى يعيش فيها ،
ويشتق عناصره الاولى من المشاهد الحسية التى
يقع عليها بصره بها . فصندوق الاصباغ عنده
صندوق بدوى خالص ، يستمد منه ألوانه البسيطة
الواضحة ، ثم يمضى بها الى لوحاته الفنية
ليستخدمها كما هى دون محاولة للمزج بينها من
أجل استخلاص ألوان مركبة منها .

وكما تعبر هذه المقدمة عن مقومات العمل الفنى
الأساسية عند امرؤ القيس ، تعبر أيضا عن نفسه ،
وترسم صورة واضحة للامع شخصيته وقسماتها ،
يتراءى فيها شابا أرسقراطيا تفتنه المرأة المترفة
المنعمة التى يتضوع المسك من أردانها كلما تحركت ،
متقلب العاطفة ، متنقل الهوى ، لا يستقر على حب .
فهو يقف فى اطلال صاحبتة ، ولكنه لا يكاد يذكرها
ويتذكر أيامه معها حتى ينتقل الى صاحبتين قديمتين
له . وتقف على المسرح الصغير الذى دارت فوقه

(٣) مأسل : ماء قريب من المواضع السابقة . ومحمل السيف :
السير الذى يحمل به على المعاق .

أحداث هذه التجسرية العاطفية الربعية ثلاث شخصيات نسائية يتنازع جبهن قلب البطل : صاحبة المقدمة ، وهي جبه الجديد ، ثم أم الحويرث وأم الرباب ، وهما جبه القديم ، حتى نستشعر شيئا من الحيرة حول هذه الدموع الغزيرة التي يذرنها في آخر المقدمة على من منهن يذرنها ؟!



ومع تقدم العصر الجاهلي نحو نهايته ، في تلك الفترة التي شهدت فيها البادية العربية ذلك السباق المشؤم بين داحس والغبراء الذي انفجرت في أعقابها تلك الحرب المروعة بين عبس وذبيان ، تبدأ المرحلة الثانية من حياة الشعر الجاهلي ، وهي المرحلة التي شهدت ازدهار مدرسة الصنعة الجاهلية ممثلة في أبرع شعرائها زهير بن أبي سلمى الذي استطاع أن يرسى تقاليد هذه المدرسة ومقوماتها الفنية ، وأن ينهض بها نهضة رائعة ، ومدرسة الصنعة الجاهلية ترجع في بدايتها الأولى إلى استاذين كبيرين وضعوا أسسها ودعائما الفنية ، وهما الطفيل الغنوي ثم أوس بن حجر من يمسده ، اللذان يعدان - بحق - صاحبي الفصل الأول في أكبر نهضة فنية عرفها الشعر الجاهلي منذ ظهور امرئ القيس ، إذ استطاعا أن يورثا التصديعة العربية من صورتها البسيطة التي كانت عليها في مرحلة النضج الطبيعي إلى صورة لا تنأى لصاحبيها إلا بعد جهد طويل ، وعناء شديد ، ومعاودة للنظر فيها من أجل تجويدها وتنقيحها وتهذيبها ، بل من أجل صنعها صنعا ، وإخراجها وفقا لمقاييس دقيقة وقوالب محكمة ، فهما - بعبارة أخرى - اللذان استطاعا أن يحولا المجسرى الذي كان يتدفق فيه الشعر الجاهلي إلى مجرى جديد تحول معه العمل الفني مما يشبه رسم اللوحات إلى ما يشبه صناعة التماثيل .

ومع ظهور هذه المدرسة وازدهارها على مسرح الحياة الأدبية الجاهلية ، ومع تطور العمل الفني في قصائد شعرائها أو نماذجهم الفنية ، كان طبيعيا أن تتطور المقدمة الطللية التي كانت قد أخذت تتحول في هذه المرحلة الأخيرة من حياة الشعر الجاهلي إلى مقدمة تقليدية أو « لحن مميز » للقصيدة الجاهلية يستهل به الشعراء مطولاتهم .

ولكن يبدو أننا يجب أن نقيّد هذه الفكرة قليلا وأن نحدد مفهوم التطور في هذه المرحلة . فلم يكن

تطور العمل الفني عند شعراء هذه المرحلة ثورة على الشكل والمضمون ، أو تمردا على التقاليد الثابتة والمقومات الأصلية لهذا العمل ، وإنما كان - في حقيقة أمره - محاولة ناجحة للنهوض بفن الشعر وصناعته ، والخروج به من نطاق التعبير المباشر والتسجيل السريع ، إلى نطاق الروية والأناة والتعمق من أجل التجويد والتهذيب والصلقل والإحكام ، أو - بعبارة أخرى - من دائرة الانطلاق الطبيعي الحر الذي لا تقيده قيود أو تحد منه حدود ، إلى دائرة تقيدها قوانين فنية دقيقة ، وتتحكم فيها مقاييس محددة محكمة ، يخضع لها الشعراء في صناعة شعرهم خضوعا دقيقا ، ويلتزمون التزاما شديدا . ولم يبعد الأصمعي حين أطلق على شعراء مدرسة الصنعة « عبيد الشعر » فقد رآهم يتعبون وينصبون في صناعة شعرهم ، ولاقون في سبيلها عناء وجهدا ومشقة ، كانوا استبدتهم هذه الصناعة الدقيقة المحكمة ، فهم يعملون من أجلها ، ويبدلون كل ما في وسعهم لتجديدها وإتقانها . وهو تفسير عبر عنه الجاحظ العظيم بأسلوبه الرائع حيث يقول : « وكان الأصمعي يقول : زهير ابن أبي سلمى والحطيئة وداشجاهما عبيد الشعر ، وكذلك كل من يجود في جميع شعر » . ولعل هذا كل بيت قاله وأعاد فيه النظر ، حتى يخرج إبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة ، وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استبددهم ، واستفرغ مجهودهم ، حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن ياتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ ، لذهبوا مذهب الطبعين الذين تأتبههم الهاني سهوا ورهوا ، وتشتال عليهم الألفاظ أنشبالا » (١) .

مع هذا التطور الفني الذي أصاب الشعر الجاهلي في هذه المرحلة عند شعراء مدرسة الصنعة أو « عبيد الشعر » ، تطورت صناعة المقدمة الطللية ، فلم تعد عملا سريعا متعجلا تاتي الشاعر معانيه « سهوا ورهوا » ، وتشتال عليه الفاظه أنشبالا ، كما يقول الجاحظ ، وإنما أصبحت عملا يصنع في دقة بالغة ، وإحكام شديد ، ويفسر له صاحبه فراغا طويلا ، يتأني في صناعته أناة تحق ما يريد له من كمال ، ويبتذل في سبيله كثيرا من

١١. البيان والتبيين ١: ١٥٢ (السننوبي بالقاهرة ١٩٢٢) - السور : المواتي ، والرمو : الفصول ، وأنشبال عليه القول : تنابع وكمر فلم يدر بأية يبدأ .

الجهد والمعاونة حتى نستقيم متونه ونستوى حواشيه . وأخذت تقاليد المدرسة الجديدة ، ومقاييسها الفنية ، ومقوماتها الصناعية ، تتدخل في صناعة هذه المقدمة ، فظهرت فيها - كما ظهرت في الجزئيات ، وجنوح إلى التعبير بالصورة ، وحرص على استكمال عناصرها وخطوطها والوانها ووضع اللمسات الفنية الأخيرة عليها ، واهتمام بانتقاء الالفاظ واختيارها ، واحكام لصياغة العبارات ، وبراعة في توليد المعاني الدقيقة ، والفصوص خلف الأفكار العميقة .

•

ولعل أروع ما وصل إلينا من المقدمات الطليعية في هذه المرحلة التي سيطرت عليها مدرسة الصنعة ، وفرضت على شعرائها مذهبها الفني ، وأشدّها تمثيلا لهذا المذهب ، وتحقيقا لمقوماته وتقاليده ، مقدمة زهير لمثلثته ، فقد وفر لها الشاعر الكبير جهدا فنيا ضسّخا ، وطاقة تصويرية وتصويرية بارعة ، واستطاع أن يحقق فيها كل ما استقر عند الشعراء من تقاليد هذه المقدمات ، وأن يرتفع بها إلى مستوى فني ممتاز .

وزهير في مقدمته يرسم منظرين أساسيين : منظر الأطلال في صمتها وسكونها ، ومنظر ساحرة الأطلال في رحلتها المتحركة المندفعة في الصحراء .

في المنظر الأول نرى زهيراً في أطلال صاحبيته « أم أوفى » ، وقد استحالت هذه الأطلال مسرحاً للبقر الوحشي والظباء التي تمشي متخالفة في ساحاتها ، وصغارها تنهض من مجامعها في نشاط وحيوية . ومع أن معالمها لا تزال باقية ثابتة كأنها وشم مرجع في عروق مصمم ، فإنه لا يكاد يمر لها . لقد مضى على رحيل صاحبيته عتسا عشرون سنة كاملة ، فهو لهذا يقف فيها متسائلاً ، ولكن الأطلال صامتة لا تجيب ، فيمضي يتفرس في آثارها : هذه هي الأثافي السود حيث كانت تنصب القدور ، وهذا هو موضع المرجل ، وهذا هو النؤى القديم الذي حفرتة القبيلة حول خيامها ما تزال بقاءه قائمة كأنها بقية حوض ، حتى إذا ما استيقن أنها هي ديار صاحبيته القديمة توجه إليها بتعبئة هادئة عميقة أودعها كل ما يحمل في قلبه لها من حب ووفاء ، ومن تشبث بذكر باتها رغم تقادم العهد ، وتطول الزمن ، وتساعد الأيام :

امن أم أوفى دمنة لم تكلم
بهمامة الدراج فالتلثم
ديار لها بالزمتين كأنهما
مراجع وشم في نواثر مصمم
بها العين والآرام يمشين خلفه
وأطلأوها ينهضن من كل مجثم
وقفت بها من بعد عشرين حجة
فلأيا عرفت السدار بعبد توهم
أثافي سفصا في معرس مرجل
وتؤيا كجذم الحوض لم يتلثم
فلما عرفت الدار قلت لربها :

الأعم صباحاً أيها الربع واسلم (١)
وفي المنظر الثاني نرى زهيراً - وقد استعاد ذكرياته القديمة - يطلب إلى صاحبه أن يتبسع بخياله رحلة صاحبه المسافرة . أنه بعد عشرين سنة مضت على هذه الرحلة ما يزال يبصر الظعائن وهن يتنقلن في شعاب الصحراء من مكان إلى مكان ، وقد رفعن فوق مطابهن الانماط العتاق ، والكلل الوهية الحواشي ، والرحال القشبية الجديدة ، وفنات المهن الأحمر يتساقط من هودجهن في كل منزل ينزلن به ، ورغم مشقة الرحلة وعناء السفر ما تزال أحيات الهممة ودلائل الترف بادية عليهن . حتى إذا ما بلغن « وادي الرس » الغصب الذي كن يقصدته ، ووركن مائه الأزرق الصافي الغزير ، وضمن عصيهن ، ونصبن خيامهن ، ونزلن من فوق الأبل ، وانتشرن فوق أرض السوادي الأخضر في منظر أثيق يسر النفس ويعجب العين . وتختسم الرحلة بهذه الخيام المنصوبة التي تعطي الصورة شكلها الأخير :

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن
تحملن بالعباء من فوق جرثم ؟
جعلن القنان من يمين وحزونه
وكم بالقنان من محل ومحرم !

(١) حومة الدراج والتلثم والرقعتان أسماء مواضع (انظر في محاولة تصديدها ابن أبيهيد : صحيح الأخبار / ١١٢ - ١١٤) والمنة : ما يعلنه الناس وراهم من آثار . والألق : الحجارة التي تنصب فوقها القدور . ومعرس المرجل : موضع الذي يكون فيه . والنؤى : حاجز يعمل حول الشياء يمشع من السبل . وجلم الحوش : بقيته . ومراجع الرزم : مرجع وكر منة . النواثر : العروق . والعين : البقر الوحشي . والآرام : الظباء . وأطلأوها : صغارها . والمجثم : ينقع الماء : مصغره مهن بمعنى الجنود ، وبكرها : اسم مكان بمعنى مكان الجنود . ويشين خلفه أي يبعثها خلف يعني أو هذه تذهب وحده تحر .

وعالين انماطاً عنافا وكلة
وراد الحواشي لولها لون هندي
ظهون من السويان ثم جزئيه
على كل قننى تشيبه ومقسام
ووركن فى السويان يعلون متنه
عليهن دل الناعم المتنعم
كان قننات المعين فى كل منزل
نزلن به حب القنا لم يحطم
بكرن بكورا واستحرن بسحرة
فهن ووادى الرس كاليد للقم
فلما وردن الماء ذرقا جسامه
وضمن عصي الحاضر المتخيم
وفيهن على للصديق ، ومنظر

أتبق لعين الناظر المتوسم (١)
على هذه الصورة الدقيقة المحكمة تطورت المقدمة
الطليعة عند زهير ، رأس مدرسة الصنعة فى عصره ،
هذا التطور الفنى الرائع الممتاز الذى نحس معه انه
يمضى لمقاييس دقيقة وأصول محكمة ، وهى مقاييس
وأصول يخضع لها الشاعر عمله الفنى فى كثير من
الأناة والروية ، والفهم الوامى لطبيعة هذا العمل
ومقوماته وتقاليد . فهو حريص على استكمال
صوره التى يرسمها فى قدرة فائقة على استخراجه
ألوانه والمزج بينها لاستخراج ألوان جديدة ، براعة
ممتازة فى تسيق خطوطه ، وتوزيع الظل والنور
بينها ، ووضع اللمسات الفنية الأخيرة فوقها حتى
تكتمل لصوره كل العناصر التى يريد ان يحققها بها .
والأمر الذى لا شك فيه ان زهيراً خبير خبيرة
شديدة بأسرار صناعته الدقيقة ، فهو يعرف من أين
يبدأ وإلى أين ينتهى ، ومتى يضع هذا الخط ومتى
يرفعه ، وكيف يستخدم هذا اللون أو ذاك ، وكيف
بتخيز زواياه وينتقى أوضاعه ، وكيف يلون فى أساليبه
ليشبع فى أبحاثه حيوية دافقة ، وحركة موسيقية
تتحول منها المقدمة الى معزوفة رائحة متعددة
الأنغام والألحان . فديار صاحبه تتراعى له كالوشم
ولكنه لا يكتفى بهذا ، وإنما يجعل الوشم مرجعا ،

ويجعله فى نواشر المعصم ، تشبيها لفكرة الوضوح
والبقاء التى يريد إبرازها فى مسوره . والأطلال
مقبرة موحشة إلا من قطمان البقر والظباء ، ولكنه
لا يقنع بهذا ، وإنما يضيف الى مسوره خطوطا
أخرى استكمالا لعناصرها التى يريد ان يحققها بها ،
فيصور حركة هذه القطمان وهى تسير متخالفة ،
كما يصور حركة أطلالها الصغار وهى تحاول
النهوض من مجامعها لتلتحق بأهاتها ، وبهذه
الخطوط الجديدة تفيض الصورة بالحركة النشيطة
والحيوية النابضة . وزهير لا يكتفى بالإشارة
السريعة الى آثار الديار التى خلفها أصحابها
بعدهم ، وإنما يقف متأنيا متعملا أمامها ليسجل
الأنانى السفع ، ومكان الرجل ، وبقية النوى . ومع
هذا الحرص على التفاصيل والجزئيات نرى حرصا
على تسجيل الألوان ، فالأنانى سفع ، والكلل وردية
الحواشي ، وفنات المعين احمر ، والماء أزرق . كل
هذا يسوغه زهير صياغة دقيقة محكمة فى كثير من
الأناة والروية ، فيختار له الألفاظ المعبرة ، ويغير
من أئمة الأفعال منتقلا بها من الماضى الى المضارع ،
لتنم له الملازمة بين الزمن والحدث ، فإذا تحدث
عن وقوفه بالأطلال استخدم الماضى الذى يلائم الرد
القصوى ، ولهذا يستخدمه أيضا فى حديثه عن
رحلة الظلماء ، أما حين يتحدث عن المعين والآرام
التي إبراهيم الأطلال ، أو حين يطلب الى صاحبه
ان يتأمل معه الظلمات الراحلة ، يستخدم المضارع
ليثبت الحياة فى الصور التى يرسمها ، أو ليعت
الماضى البعيد الى الحياة حتى يضع تحت أعيُننا
صورة حية يريد منا ان نتمثلها بخيالنا كأننا نراها
بأعيننا . وكما يفاير بين الأفعال يفاير أيضا بين
أساليب التعبير منتقلا بها بين الخبر والطلب
والاستفهام والتعجب ، من أجل إشاعة تلك الحركة
الموسيقية فى الأبيات .

ولكن ليس هذا كل شيء ، وإنما هنالك ذلك
التوزيع السرحى الدقيق الذى توزعت فيه الأحداث
بين مشهدين متميزين . مشهد الأطلال الذى يظهر فيه
البطل ، ومشهد الرحلة الذى تظهر فيه البطلة ،
وهما الشهدان الخالدان اللذان التفت إليهما امرؤ
القيس من قبل فى مقدمة مقطعه ، وان لم تتح له
طبيعة العمل الفنى عنده ان يخرجهما هذا الأخراج
البارع الذى تراه عند زهير .

وبحق كان زهير يصنع شعره كما يصنع المثال
تمائله ، فهو يصنعها ، ثم لا يزال عاكفا عليها ،

(١) الطليعة : بلد ، وجرم : اسم ماء ، والقنان : جبل ،
والسويان : واد ، وكذلك وادى الرس ، وأرس ماء ونخل :
وكلاهما فى ديار بني أسد فى نجد (انظر فى محاولة تعديدها ابن
بليهد النجدى ١١٤/١ - ١١٦) . والأنايل : ثياب من الصوف
تطرح على الهودج ، والمعتمد : قبر احمر ، والقيس يريد به
ما يكون تحت الرجل من فراش ، والمقام : الراعى ، والمعين
الصوف الاحمر ، والمنا : شجر ثمرة حب احمر ، وأنحافر :
القيم ، والتخيم : الذى تصب غمامه .

يهذبها ويسويها ويسقلها ، ويعيد النظر فيها مرة بعد مرة ، حتى تستقيم له قطعاً فنية رائعة تكرر نطق بالحياة . وحقا تتراعى مقدمة زهير وكأنها تمثال رائع سوته يد صاحبه الصنّاع ، وراحت توغر له كل اسباب الفن والإبداع ، حتى أصبح قطعة فنية دقيقة تستهوى الأنثى وتخلب الإبصار وتغنن الاسماع .

لقد تلقى زهير المقدمة الطللية من شعراء المرحلة الفنية الأولى ، وراح طور فيها ، ويجسد من عناصرها القديمة ، ويضيف اليها عناصر جديدة ، ليحقق بها مقومات مدرسته الفنية ، وتقاليده مذهبه . ولكنه راح - من ناحية أخرى - يتخلص من بعض عناصرها الموروثة ، على نحو ما نرى من اختفاء ظاهرة البكاء في الأطلال التي نراها في مقدمة امرئ القيس ، فزهير يقف بالأطلال هادئاً رزيناً يرى الحب وفاء صامتا ، وأحزانا دفيناً في الأعماق ، لا دموعاً غزيرة تفيض من العينين حتى تبل محامل السيف . وكما اختفت ظاهرة البكاء اختفى الرقيقان أيضاً من فوق مسرح الأحداث ، وحل محلهما رفيق واحد لا يظهر فوق هذا المسرح الا في المنظر الثاني عند الحديث عن رحلة الظمان ، لائتئء الا ليتخذ زهير من ظهوره على المسرح فرصة لهذا الحديث الذي يريد أن يبعث به الملقى إليه الحياة . ووضح أن هذا كله راجع إلى الراحل هبة المقدمة التي بدأت بداية طبيعية عند شعراء المرحلة الفنية الأولى ومن سبقهم إليها من الشعراء المجهولين أخذت تتحول عند شعراء هذه المرحلة الثانية إلى مقدمة تقليدية .

في هذه المرحلة التي أخذت المقدمة الطللية تتحول فيها إلى مقدمة تقليدية ، كانت تقاليد القصيدة العربية قد استقرت لها ، وكانت مقومات العمل الفني قد اتضحت تماما في أذهان الشعراء ، فقد كان الشعر الجاهلي مع تقدم هذه المرحلة قد سجل تاريخاً فنياً غير قصير حافلاً بالتجارب الفنية المختلفة التي تحققت للقصيدة العربية بمسدها صورتها الثابتة لها في تاريخ الشعر العربي الطويل . وكان طبيعياً أن يتلقى شعراء هذه المرحلة ميراثاً فنياً ضخماً خلفه لهم أسلافهم السابقون ، وهو ميراث كان زائراً بنماذج ممتازة أصبحت هي المثل الرفيعة الجديرة بالتقليد والمحاكاة، حتى لقد خيل لبعض الشعراء في هذه المرحلة أنه لم يعد هناك

جديد يستطيعون اضافته الى شعرهم ، وهو احساس سجله عنتره - وهو من شعراء هذه المرحلة - في مطلع معلقته عندما استهله بهذا السؤال الصريح الذي يثير مشكلة نقدية خطيرة : « هل غادر الشعراء من مترد ؟ » ، كما سجله زهير في بيته المشهور :

ما أرانا نقول الا مصاراً

أو معاداً من قولنا مكروراً

ومن بين هذه النماذج المختلفة كانت هناك نماذج ممتازة من القدمات الطللية راح الشعراء يحتفلونها ويقلدونها .

وربما كانت مقدمة لبيد لمعلقته أوضح مثل لهذا التقليد ، وهي مقدمة توشك أن تكون نسخة أخرى من مقدمة زهير لمعلقته ، فطريقة العرض واحدة ، وزوايا الصور هي هي ، وأوضاع المناظر هي نفسها ، وأسلوب الإخراج هو عينه أسلوب زهير ، وكل ما بين القدمتين من اختلاف فائما يقع في التفاصيل الداخلية والجزئيات الصغيرة .

فلبيد كزهير يرسم في مقدمته نفس المنظورين اللذين وزع زهير الأحداث بينهما : منظر الأطلال في صمتها وسكونها ، ومنظر صاحبة الأطلال في رحلتها النشيطة المتدفعة في شباب الصحراء .

في المنظر الأول يعرض علينا لبيد صورة الأطلال التي « قف بها » ، وأقد عفت ودرست بعد رحيل أصحابها عنها منذ سنين طويلة ، والتي تراءت له من بعيد قبل أن يصل إليها - كما تتراءى سائر الأطلال - متشابهة المعالم وكأنها نقوش مكتوبة في حجارة :

عفت الديار محلها فمقامها

بشي تأبد غولها فرجامها

فمدافع الريان عرى رسمها

خلقها كما ضمن الوحي سلامها

ومن تجرم بعد عهد أنيسها

حجج خاؤون حلالها وحرأماها (١)

ثم يرسم بعد ذلك صورة جميلة تفيض بالحياة لنسبات الصحراء الذي أخذ ينمو في هذه الأطلال في أعقاب الأمطار الغزيرة التي أصابها ، ولقطعتان الظباء والتمام والبقر الوحشي التي اتخذت منها

(١) سي : موضع بوالفول والرجام : جبلان ، والريان : واد ، ومدافله : مجاري مياهه (انظر في محاولة تحديد ما بين لبيد النجد ١/ ١٧٠ - ١٧٤) . والوحي : الكتب ، والسلام : الحجارة . ويجرم : اتقى .

مرايح لها تنكأثر بها ، وتعيش هي وصغارها آمنة مطمئنة في فضاءها المريض . ثم يصف بعد ذلك ما فعلته السيول بهذه الاطلال ، فقد كشفت عنها رمالها فبدت كأنها صحف تجدد الأقاليم كتابتها ، أو وشم طال عليه الزمن فراحت الواشمة الخبيرة ترجعه وتجده . وتبين الاطلال له بعد أن كان يجهلها ، ويعرف أنها هي التي كانت ذات يوم منازل صاحبه ، فيمضي يسألها عن أصحابها ، وهي صامتة لا تبين ، ولكنها - على صمتها - تحكي مأساتها الحزينة ، لقد رحلوا عنها ، وخلفوها وراءهم موحشة خالية إلا من تلك الأنار القليلة التي لانزال باقية بمدحهم ، وذلك النبات الصحراوي الذي ينمو بها :

فوقفت أسالها ، وكيف سؤلنسا

صما خسوالد ما يبين كلامها ؟

هربت وكان بها الجبيص فابكروا

منها وغودر تؤيبها وتنامها (١)

وفي المنظر الثاني يعود لبيد بخياله - كما عاد زهير - إلى يوم الرحيل البعيد ، يوم أن تحمل الحى ، وشدت الهودج والخيام فوق ظهور الأبل ، فيعرض علينا - كما عرض زهير - صورة للظمان في هودجهن ، وقد مدت عليهما الفريش وظللتها الكتل ، والأبل تندفع بهن إلى تيهها في الصحراء ، وأصحابها يحثونها على السير ، والسرار يجمع أمامها فيجذبها إليه ليدفعها إلى سرب قير ، وهنا يتذكر الشاعر صاحبتة « نوار » التي نأت بها رحلة بعيدة في أعماق الصحراء قطعت ما بينه وبينها من أسباب ، فيمضي خلف قافلتهما التي تتقاذف بها الفلوات ، تنتبها - كزهير - مرحلة مرحلة ، وفجأة يطوف به طائف من يأس ، ويتنصر عقله على عاطفته - عكس امرئ القيس - فيقرر أن يقطع جبال الأمل منها ، ويحول وجه الرجاء عنها :

فاقطع لبانة من تعرض وصله

ولخير وأصل خلة صرامها (٢)

وعلى هذه النهاية الغربية المفتلة التي ينصرف فيها الشاعر عن صاحبتة وحبها ، يسدل لبيد ستار الختام .

(١) هربت : حلت من أهلها ، وابكروا : ارتحلوا مبكرين ، والتنام : نبت صحراوي ، يجعله الرب أحباتا حول خيامهم ليجمع منها السيول .

(٢) تعرض : تغير وتحول .

وواضح أن المقدمتين متشابهتان إلى حد بعيد ، حتى لكأنما قد وضع لبيد مقدمة زهير بين يديه ، وراح يقلدها ويحاكيها . ومن الحق أنه استطاع أن يحسن التقليد ويجيد المحاكاة ، ولكن من الحق أيضا أنه لم يستطع أن ينقل لنا أفعالا صادقا أو عاطفة حقيقية . أو يشعرنا بأنه يصدر عن تجربة عاطفية عاش في أعماقها . ومن اليسير أن نلاحظ أن وقفته بالاطلال كانت وقعة غريبة ، فهو لم يقف بها وقفة العاشق المحزون الذي خلف فيها أيام حبه وسعادته ، ودفن بين رمالها قلبه وشبابه ، والذي له في كل منزلة منها ذكرى تؤرقه ، وتثير في فؤاده الأسى ، وتذهب نفسه حشرات عليها ، وإنما وقف بها وقفة الرجل العاقل الواقعي الذي يشغله الواقع الذي يعيش فيه من الماضي الذي خلفه وراءه . وإنما لنمضي في القسم الأول من المقدمة الذي يرسم فيه منظر الاطلال فلا نحس اثر الانفعال أو ظلا لعاطفة ، وإنما نرى شاعرا يوجه اهتمامه إلى الاطلال وما آلت إليه بعد رحيل أصحابها عنها ، وكيف أنها امرعت وأعشبت وارتفعت بها فروع الإيهان لما أصابها من أمطار غزيرة ، وكيف أن قطمان الحيوان الوحشي استقرت بها بعد ذلك ، وانسج إليها ، وراحت تنكأثر فيها آمنة مطمئنة ، أما العاشق الحزين الذي ارتبطت عواطفه بهذه الاطلال ، وأما الماضي السعيد الذي عاش فيه فترة من شبابه بينها ، فلا اثر لهما على الإطلاق . ومن اليسير أيضا أن نلاحظ أن ختام المقدمة كان ختاما غريبا كبدايتها ، نرى الشاعر فيه مرة أخرى رجلا عاقلا واقعا يحكم عقله في قلبه ، ويخضع عواطفه لمنطق نظري يسمفه بالحجة ويمده بالدليل ويهيئ له سبيل الاقتناع العقلي ، فمن تغير حبه فاقطع صلتك به ، لأن خير من يصل خليله له من يصرمها إذا تغرت ، وما جدوى أن يتعلق القلب بحبيبة نأت بها الرحلة وشطت بها الديار . لقد عانى امرؤ القيس من قبل مشكل هذا الصراع ، وصوره في مقدمته ، ولكنه صور في النهاية انتصار العاطفة على العقل ، أما لبيد فإنه ينهى صراعه النفسي - إن كان ثمة صراع في نفسه - بانتصار العقل على العاطفة . وفي أغلب الظن أن لبيدا لم يقف بالاطلال حين نظم معلقته ، وإنما قلد الوقوف بها الذي رآه في مقدمات غيره من الشعراء الذين وصلت إليه نماذجهم الفنية .

والواقع أن أهمية مقدمة لبيد لا تأتي من حيث هي تعبير عن مشاعر حزين لفراق صاحبتها وإنما تأتي من حيث هي تعبير عن فتنة شاعر بالطبيعة فتنة طافية جعلت الطبيعة تشغله من الاطلال وصاحبة الاطلال . فهو لا يكاد يجد فرصة ينفذ منها الى الطبيعة حتى يستغلها لينطلق فوق المسرح الصحراوي الذي فتن به بكل عواطفه البدوية الحارة . ففي المنظر الاول من المقدمة نراه مشغولا بوصف المطر ، وما يرتبط به من سحب ومطر ، وما ينمو في اعقابه من نبات نخضر له البادية ، ويضرب ظبائها ونعامها ومهاها على الاستقرار والتكاثر . وفي المنظر الثاني نرى صورة صادقة من حياة البادية واصحابها في حركتهم الدائبة ، تحمل الينا صرير الهوداج فوق ظهور الابل ، وقطعان الظباء والمها المنتشرة في ارجاء الصحراء وما تحمله في اعماقها من مشاعر الحنو والاشفاق على صغارها ، ومنظر السراب المترقق فوق الرمال في حركته الوهمية الخداعة التي تترامى من بعيد وكأنها تحرك معها قوافل الابل .

والواقع - مرة أخرى - أن هذا الاهتمام بالطبيعة الصحراوية ظاهرة واضحة في شعر لبيد الجاهلي ، وهو - بدون شك - من الأساليب التي طبعت لفته بذلك الطابع البدوي الجاني القريب الذي نراه في قصائده الجاهلية ، وهو طابع لفت أنظار القدماء فسجلوه له ، حتى نسمع أبا عمرو بن العلاء يصف شعره بأنه « رحي برز » (١) ، لما كان يحسه فيه من خشونة واغراب ، ولما كان يملأ به اذنيه من صخب وضجيج ودوى . ومع ذلك - بل ربما من أجل ذلك - نحس دائما أن لبيدا يمتلك قدرة سحرية يستطيع عن طريقها أن ينقلنا معه

الى عالم البادية البعيد بكل ما فيسه من آثار وعموش ، ومن أسرار وأوهام واحلام ، فهو بحق - كما يلاحظ بروكلمان - « قدير على صياغة موضوعات البداوة صياغة ساحرة » (١)

على هذه الصورة كانت المقدمة الطليية في قصائد الشعر الجاهلي قطعة فنية جميلة نابضة بالحياة ، زاخرة بالمشاعر الحارة ، بفرغ فيها الشاعر لنفسه قبل أن تجرفه بعيدا عنها التيارات القبلية العنيفة التي لا يملك لها دفعا ، وهي مقدمة بدأت هذه البداية الطبيعية مند شعراء المرحلة الفنية الأولى من حياة الشعر الجاهلي الذين أعطوا لشكلها العام الذي درثوه من أسلافهم الجاهلين لنا الآن « دوره الثابتة له ، كما حققوا لمضمونها طائفة من عناصره ومقوماته التي استقرت له بعد ذلك . حتى اذا ما بدأت المرحلة الثانية ، وأخذت مدرسة الصناعة في الازدهار والسيطرة على المجتمع الأدبي في أواخر العصر الجاهلي ، أخذت هذه المقدمة تتطور تطورا أعطتها صورتها النهائية ، اذ راح شعراء هذه المدرسة ، ومن عاصر ازدهارها من شعراء هذه المرحلة ، يخرجونها اخراجا جديدا على حظ كبير من الطلاقة والإبداع ، وفي حرص شديد على الاحكام والتحديد وتحقيق مقومات الصناعة الدقيقة ، بما كانوا يضيفونه الى شكلها ومضمونها من عناصر جديدة ، وبما كانوا يضيفونه على عناصرها القديمة من محاولات للتجديد ، وايضا بما كانوا يتخلصون منه من هذه العناصر الموروثة . وبهذا أخذت هذه المقدمة وضعتا التقليدي في مطالع القصائد الجاهلية ، وأصبحت « اللحن المميز » للقصيدة العربية فترة غير قصيرة من تاريخها الطويل .

(١) المزماني : الموضع ٧١ (السلفه بالقاهرة ١٣٤٣هـ).

(١) تاريخ الادب العربي ١٤٥٦ (دار المعارف بمصر ١٩٥٩).

الملاح ودموعه على البحر

للشاعر محمد إبراهيم أبو سنه



كذب ، ما كان الحب لينفد من طيش الريح سفينة

ما لم تصحبه الحكمة

بأملح الحب الساذج

وظننت البحر إذا ثار تهدئه البسمة

يكفى أن تلمس بالأصبع شعر الريح

حتى ترقص جدلي فوق شراكك

يكفى أن تضع الجذاف على ظهر الموج

حتى يسعى الشاطئ نحو الزورق

يكفى أن تبصر وجهك أي أميرة

حتى تجمع كل كنوز البحر

في صندوق ذهبي

قربان محبة

عيشا يا ملاح الأحلام

كانت رحلتك الى عرض البحر

فالساحرة الشوهاء

ذات الصوت المنسوج من الضمير



من ومدتك بقصر من مرمر
ووسائد من ريش الطير
تسكن جزر الغار
تدخر لأحلامك مقصلة حمراء
وستمسح كل قصور المرمر
حجرا اسود
لو كنت قويا كالسارية المرتفعة
ما مالت سفنك يا ملاح الاحلام
لأشحت بوجهك
ومضيت بعيدا عن حوريات البحر
من أغنية السيرينيس
لم تحمل حكمة أوديسيوس
فلتدبح أحلامك قبل الميناء
فوق الحجر المسوح الأسود
ما عاد لرحلتك الحمقاء بقية
جنت ربح الليل

ناجي

بمناسبة الذكرى التاسعة لوفاته

بقلم سعد الخادم

يجد

ولد ناجي بالاسكندرية في ١٧ يناير ١٨٨٨ ، ونشأ في أسرة موسيعة الحال ، وحياته له الظروف فرص الإنهال من الثقافة الغربية ، لا سيما الجذب الفرنسي منها ، وكان ميالا منذ صباه الى المكوث على تحصيل دروسه وتميز بحسن خطه وشغفه الشديد بغرض الشعر والخروج في خلوة على سفك نرمة اليهودية ، على مقربة من دار أسرته ليرسم في خيال طفولته مناظر الربيع بين ضلعها ومشاها ، وما تثير فيه من وجدان وخيال بعيد الى تلك الرقعة الخصبة من الارض امجاد تاريخها ، فما ان تلج حياه اللاحين والنولية في اثناء اديارهم والقبائل ، وهم في صسلاف متراصة على الشجر يسعون سغنهم الثقلة بما تعمل من متاع ، حتى يتغلبهم واكهم فد فلو بالاصطفاء ، هؤلاء الذين يمثلون الكدح ويسوقهم الظلم والاستعباد والاستغلال ، فيبدلون العرق في صبر ومثابرة واجتهاد الى حد الاعياء لمعلم يتسوق في كنهم حقيقة الحياة البليضة والسفرة التي يعيشون فيها وغشدي الغيال في الصبي ناجي اساطير القضا التي تمر به في دروسه نواذر متهايطولات او ماس يلاقي الايغال فيها - اسوة بالمرجيات اليونانية القديمة - حتلم واستشهادهم في سلمات الوفي ، او يصحون بأرواحهم وسط طقوس لمأشمة .

وهو اذ يصف في بعض كتاباته وتجاره المهرين القسدي وهم يقدمون الصعاب الادبية للتليل في كل عام ، والاحاسيس التي تفتلج في نفوس اولئك الذين لوشكوا أن يهلكوا انها تصور لنا في قسوة تلك الطقوس كانتا مجازر وليست في حقيقتها احتسابات وقربنا للتليل ليرسل فيسلته .

بنا ونحن متايون على عهد تلج وتلج سيلي ، أن نفوس الطباب حركتنا الغنية ، وجوانب حياتهم الخاصة ، لنستشف مدى نفاطهم بالكنجم الذي كانوا يعيشون فيه ، ولا سيما نفاطهم والسواد الاعظم من الماطلين والكلايين في هذا البلد ، لنقيس وسط ما سسجلوه من احاسيس ، او دونوه من خواطر في رسالهم او مذكراتهم الخاصة لا خواطهم في مذاهب الفن وتقويمهم للتغيرات المتخلفة ، بل خواطهم في سردهم لأطوار حياتهم ودخلال نفوسهم ، فلي ما أثر متهم من ألوال ، وما طنوا اليه من معرفة ، نتبين اكان الطباب واعلام حركتنا الفنية وروادها في مستهل هذا القرن على قدر والى من الوعى السيلسي الحقيقي ؟ وهل احسبوا بتلك المواقف والمكررات القومية التي نلهمنا اليوم ؟ بل وهل كانت في صميم حياتهم ملايح او بوادر للوعى الاشتراكي الذي نؤمن به اليوم ؟ ونحن في سميننا لبيان تلك الجوانب الفنية التي طفا غابت عن رواد النقد الفني - نذكر علما من أمالنا - لقد تسهب متعلق الفن في ايضاح ميزات لوحات ناجي ، والفترات التي بلغ فيها هذا الفنان في مضمير التصوير ذروة مجده . ولكننا لا نلج في ركب هذه التحاليل المخصصة لأرباب حرفة الفن وصناعتها فحسب ، بل - كما سبق القول - نحاول أن نكشف اللثام عن حياة ذلك الفنان في دخائله وخصوصياته ، نلثنا في حكمتنا على مسلكه نهتدي الى حقيقة طابعه السيلسي المتكس في مزاجه الفني .

● تولى ناجي - رحمه الله - في ٥ من ابريل ١٩٥٦ .



الخبازة - للمصور محمد ناجي

وهناك وسط تلك القرايطيس التي خلفها عن فترة صصياه ما يقتضيه من غسية هذا الشعب التاتل القذبة دنشواى سنة ١٩٠٦ ، حيث انتقلت صورة الاستشهاد المرة نلو الاخرى في صور مصرفة بغية التنويه عن حقيقتها من العديد من كتاباته ولت ذلك وهو ان يعنى بعد ذلك ليسجل بالرسم جوانب لريف القرى نراه يسجل في موضوعات شتى ارباب الصمصرف والقرويين كالتطالين وغيرهم ، وكانهم قد اوتقوا بالمثل بالبحال ، او بدت في التوادات وتقلصت عضلاتهم سمة اولئك الذين استشهدوا امثال زهران ، فلا نكاد نتم النظر في العديد من تلك الصيوس الشخصية وتلك الوجوه الهائلة التي صورها وهي حاملة الفؤوس على اكثافها ، حتى نقرأ فيها قصة دنشواى واهل هذه القرية في حملهم الفؤوس على المختصين الطفاة الفادرين .

ولقد كان العديد من الناس الذين صادفوا ناجي وجاكسوه برون فيه شخصيا متحمسا للثقافات الاوربية متحذرا الى مشكل الادب والنان العالي الحديث ، بعيدا عن مشاعر الشعب ، وما يطالبه من هواجس بين الازفة وفي الاكواخ ، وكثروا في اصفاهم لناعجى في ملهه الموه هذا يفتقون في بواطن حاشيته ذلك الجلب اليعيد عن العبة في مجالس العواصم والحلقات الصاخبة ومجلات الصحافة والادب والعلم والاختلاط والتخلف بالتأثيرات المتدفقة من الثقافة الاوربية الواردة الى هسة البلاد في الربع الاول من القرن العالي تدفقا نوات بجانبه سائر التسيورات الثقافية المحلية او كالت .

ينول ان هؤلاء الذين زاملوا هذا الفنان لم يطنوا الى الوجه المستتر في حبه ، والذي كان فيه يؤم الريف وبخاصة جبة ابو حمص حيث كانت لوالده بعض الارض فيها ومنزل ريفي صغير يلد عليه بين حين واخر وكان ناجي يتردد على ذلك المنزل في الاوقات التي يطن فيها من أهله واخاويه ولما يطل الكجول كان يلقى اسابيع طولا يعنى فيها في وداعة الى اهل الريف وكلهم يلقى عليه موه ، ومنهم من يستطرد فتشاق اخذته الى سرد الوان من القصص الشعبية ، ومنهم من كان يخاصه في دخال حياته ، وكان الضبية يتجمعون من حوله فلا يقص عليهم امجايب العيبة في الحمن وما استحدثت فيهم من نوادر ، بل يستمع الى قصص الاطلسل وحكاياتهم الطرافية وسائر ما يحوط في صورهم من مباح او ماس . وعلى كثرة احاديث ناجي بين اهل المدينة ومعارفه ، كان يلتزم الصمت بين اهل الريف وكانه في تلك الفترات يتلقى في خشوع ما يلزم ان يعضله اليه من دروس تنمكس فيها الروح الريلية الحقة ، بل اسطورة هذا الشعب الذي شوهت ملامحه واخفت في فترات الثقافات التي مر خلالها ، والموهد الطويلة التي نكل به فيها ، فانطرب ماله وراء ظهره يصدع من السيلان حتى يقن ناجي ان لا جدوى من رسمه اهل الريف وتصوير ايامهم على النحو الذي سجله اهل القرب منذ مطلع القرن الماضي وافرطوا في ايلصاح سمة اليوس والياس والفنوط ، بل سمة الاستهوار وعدم البالة ، وكانهم في نفوس حاملة على سطح هذه الارض لا ارتباط لها بذلك التراث الجيد الذي شيد على سفاف التيل وبين رحاب تلك القرى ان يتلمذ مهما بلغت مهارة الفنان الواحد الى هذه البلاد وحلقة في تصوير الادميين - ان ينفذ وراءه وراء الكشاح الذي ارسمهم على وجوه هؤلاء القوم من اهل الريف الجبل بعد الاخر ، وكالت وجوهم في تلمصها نيدو وكانها تعجرت حتى يتعلموا النفا لا وراء

لك المظهر العبدانة للوقوف على ما تفيض به حبة هذا الشعب من امان وعزم وما ادخرته من قوة على الالام والاستيال وغير ذلك مما قل دينا في قلوب والمنة اهل هذه القرى الشافرة العبوس .

هذا بالإضافة الى قلة رغبة هذه الفئة من الفنانين الغربيين في استنباط آية جوانب صادقة في ملامح هذا الشعب حين ذاك ودونهم على الدوام ما يثير السخرية في النفس ، او يبعث فيها الشعور بالثقور تلك كانت دوافع اهل الفن من مستعمر او مستغرب امتلات نفسه بالكريرة ، وابت ان تقبل فكرة وجود ما يناظر ثقافته الغربية او ما يستحق في مظهر هذا الشعب ومعاركه ان يلبد كبرياء الاجنبي . ولقد ادرك ناجي تلك الثقرة التي استعصى الاهتداء بها على هؤلاء الفنانين الغرباء ومن جدا حذوهم من مصريين ، من التفتل الى اعمال روح هذا الشعب والموار الريف ، وما كتبه في بواطنها من نفاس ، وطلع ناجي في غير ريف ابو حمص الى ريف الصعيد في الاصر على مقربة من الالر الصفة الغربية لليل بقرية القرية وغيرها ، حيث كان من اول الوافدين الى تلك المنطقة والسكان الى الاستقرار وسط الاعلين فيها ، ان عند الزوم على الإقامة بالحصدى الدور التي يمتلكها يعنى امانى هذه القرية فاستقر في رحاب الشيخ عبيد الرسول وولد الشيخ على عبد الرسول الذي يطن في هذه المنطقة اليوم ، وله واسرته في كشوف الالار جولات كثيرة - وان ايقن ناجي بضرورة الطلبة الى الالار الغرونية فذلكل ايقن بضرورة معايشة احداث صناعها للتصرف على عاداتهم وغايلهم - بل الوقوف على فنونهم الشعبية والاشتراك في اعيادهم والتصرف على شروب مزارعهم ، وادامر حياتهم وما توفقت به من خرافات او وفانج ترفيهي لؤ تدرت ايديهم على بقايا حرف وصنائع قديمة وما اتجلى انقلهم من امان الريف الحزينة على انفسهم الرباب - ان تلامذ الالبامة او صبهات التاديات وملووب مواويل الريف - وان هو حكك على الاصفا امام بعد الاخر الى هذا العالم الريفي عند مداخل عرين القرانة فله يطرب في لهفة وعشق الى احاديث اهل هذه المنطقة ، دون ان يتفكسهم او يتكر عليهم بمعلوماته او باى ناحية من دواعي التعلم .

ولذلك نراه في رسومه وتسجيلاته السريعة يسجل في كل وجه اسطورة جديدة وكل وجه منهم يخالف ليره ، وعلى قدر الوجوه التي مير منها يتفصح مدى افنته لهؤلاء القوم الذين نالوا اليه بغيره نظرة خافتة فتمتلكهم في وجه واحد كالعين الرمضاء التي ترى خطأ وجوه الزوج مثلا او وجوه الصبييين متشابهة متعائلة ، ويرون هذا التشابه في الطبيعة كذلك ، وكان الحيوان في فصائله والظير في انواعه لا فوارق بينها غير ما تلحظه العين الفاحصة من تفاصيل وطاقات ، ان ترى في الطيل فوارق وفي انواع الظير نفلونا وبانينا في الفصيلة الواحدة ومهما ملقت قدرة اولئك الفنانين الذين سجلوا اهل الريف فلقد ظل الريف القصرى بالنسبة لهم وجوها جامدة ، او بالاحرى ائمة تتكرر في بلاهة وغياه في سائر اللوحات وقلما تبانيت ظامع الوجوه وافصحت لنا عما كتبه لا من تعبيرات خوف او جزع ولكن ما كتبه من شخصيات ، وهذا ما نعرف عليه ناجي .

ومن اليسير ان نثير عن وجوه باسمه او ضاحكة او عابسة ، ولكننا في جعلتها وجوه جوفاء او ائمة ليس الا ، في حين نقص عينا وجوه ناجي قصة هذا الشعب والالفة التي شمر بها الفنان



وجه من الصعيد - للمصور محمد ناجي

ولقد طرق بعد الفترات السنين موضوع لوحة أراد فيها أن يؤكد أهمية تسليط تراث هذا البلد ونمائه بما يجعلنا اليوم جديرين بالثقة والفتاة بقومته التي التمت في عمومها اليوم بالطلع العربي ، فقد أنجز لوحة كبرى تدعى مدرسة الاسكندرية أوضح فيها التفاهات التي نالت على تلك المدينة ، وكانت مصدرا للاشباع في شتى الميادين بفضل رجالها .

ولم تفلح رغبة ناجي وتطلعه للتواهي التحسيرة التي ظلت شغلته ، حيث بدأ حياته الفنية بتصميم جويلت آدم ، تلك السيدة الفرنسية التي أزرت مصطفى كامل في دغله من قضية بلاده ، فادركها ناجي في شيفوختها وأنس بارأها ، وحاول في لوحه الأولى أن يقدم على موضوع لوحة كبرى تمثلها وتوحى بما أسهمت به في نفاذ مصر لتحررها . ولقد اختتم ناجي حياته بعلاج موضوع تحرر قبرص من يبر الاستعمار البريطاني فأسد تعرف على الأسقف مكاريوس عن كتب وعرض عليه عزمه على تصوير جهاد أهل هذه الجزيرة في لوحة يتمثل فيها الطغاب القلوة السرية فيها ، وبالفعل شرع في التخطيط وإنجاز رسم تمهيد لهذا المشروع الذي شعر أنه بهمه فقد كانت قبرص هذه من الجزر العربية التي استمر القصص الشعبي في بلادنا يتغنى بتوادها ونوادب أبطالها أسوة بصقلية وكريت وغيرها .

ولعلنا من طريق هذه الجولة نتبين تلك الدوافع التي طالها حركت شخصية الفنان ناجي وإهمتها ذلك الطابع الغنى الذي تميز به والذي - ولا ريب - يؤكد لنا وقوفه على قدر وفير من التصوُّج .

وانسه لاحاديث الريف واعتدائه الى كل عجيب متجني باني فيه والانماج في دوح امله وامكان تطويره وتزيين بيئته . وفي كان ناجي قد نجح في طرق موضوعات الطحانة والخبازة وبأمانة الدواجن وصانع الفخار أو لقلب أو صاللي الآنية الخزمية بالقرية وغيرهم من صناع وزداع من جافين وجفاف ، فاما يرسم ليسجل في خطوط موجزة أساطير وأمثال هذا الشعب جلد تصبهرها في صموده طرية ولكن تكمن في مضمونها معاني الطموح الذي أربط عنه في صورة « نيفسة مصر » التي أوضح فيها صورة موكب شمسب على نودج تركب فوقه ايزيس آلهة الفرائحة القدسي التي أحييت بأهل الريف وهم عزائم على السير والمشي في طريق رقيهم وتحرهم دون حباله .

وإن كان ناجي حين صور هذا الجانب المستشر من الحياة المصرية قد تأثر بأحداث الثورة التي استشهد في فصولها سنة ١٩١٩ الشباب من أهل المدن والقرى ، واندلعت في صدور القوم السنة الملهب لطلب التحرر ، فتكاثف لفتصعب المستعمر بنفوس الإبرياء تكيلا هو النسوة الهمجية ، فلقد صور ناجي فيما أسماه بلوحة موكب التحمل الجند وهم يحيطون بالهودج وفي أيديهم السيوف وكانهم ياقفل أولئك الخبيثة الذين كانوا يسوطون الصبية والنسوة في مساكن المدن وفي مفاصلها التي كان يتغلغلها الظن الأليم بالحرايب ، كأنها تريد بآلية إبعاد هذا الجمهور الذي تجمع حول رمز الحرية لتزفقه فيلبات لوحة ناجي وكان الخيالة تبني إبعاد الثاني أيضا في مجموعهم من رمز المصرية الممتلئة في الهودج ! هودج الخلاص ، نيراس المستقبل .

الديونيزية والابولونية

في الفن الحديث

بقلم ريميس يونان

اتجاهات جديدة في هذا الميدان ، كانتاشية والفن الحركي والتعبيرية التجريدية ، فزت أرجاء العالم من نيويورك الى طوكيو ومن لندن الى بونسي ايرس ، حتى لا نكاد نلحظ في المعارض الحديثة شيئاً غيرها .

وكي نذكر مغزى هذه الاتجاهات الجديدة ، ومغزى شيوها ، يصح بنا أن نرد البصر بصفة قرون الى الوراء ، الى حوالي عام ١٥٠٠ ، عندما ظهر الفنان الهولندي الصليبي ليوناردو دافنشي ، الذي أحدث نظرياته وانتاجه انقلاباً ثورياً في الفنون الغربية للفن . فقبل ذلك العصر ، كانت وظيفة الفنان الفني تقتصر ، أولاً ، على رواية قصة ، وثانياً ، على جعل اللوحة مرئية ، وثالثاً ، على تحويل الطبع المخلق الى سلاح مزخرف ، وكلها مهام مسيرة قديمة ترجع الى عهد الملك نادر ، وربما الى اقدم من ذلك . وقد ظل الصورون مشاة السنين يلتفتون طريقة القيام بها جريا على تقاليد « المعلم والصبي » . كان الفن « صنعة » يتعلمها الصبي في الورشة ، العلم ، حتى اذا كبر فتح لنفسه ورشة اخرى ، وحاول ان يبدع استاذه . ولكن ليوناردو كانت له نظرة اخرى الى الفن ، اذ كان يعتقد ان الفن يتقسم العلم ، كما يتقسم لشحان صفة صنعة تعني الجمال . كان يقول : « لا يقران اصغالي غير الرياضيين » وبحاول ان يربط بين امسائه هذا بالقياس وايضاه بالجمال . فادى به ذلك الى السير في اتجاهين مختلفين من اتجاهات الفكر ، أحدهما يتطرق بالسحر - سحر الاعداد - والثاني بالعلم . ومنذ ان اكتشف فيثاغورس - وربما امعوت - ان السلم الموسيقي يمكن حسابه رياضياً استناداً الى اطوال الاوتار ، فقام بذلك جسراً بين التحليل الذهني والادراك الحسي ، لم ينتقل المفكرون عن بطل الجهد - دون لمره تذكّر - للوصول الى ما يشبه ذلك في ميدان الفن التصويري . فبر أن ليوناردو « عاش في عصر كان لا يزال من الممكن عقد الامال الكبار على علم التلقون » ليس فقط من اجل تحسديد صورة النفس ، واتما لتلقيه كذلك على نحو ما تنظم النغمات في نحن متجم .

والى جانب هذا الاتجاه القائم على الإيمان بالشواهد الامداد على اسرار ، أراد ليوناردو ان يستخدم القياس الرياضي علماً

القي

كثيت كلارك (١) بيننا محاضرة عن الفن الحديث ، جعل عنوانها : The Blot and the Diagram وكلمة « بلوت » هي المقابل الانجليزي للفظ « تاشي » Tache الفرنسية ،

ومعناها البقعة ، ومنها اشتقت « التاشية » التي اشاعها الناقد الفرنسي شابلين Estienne وصفا لبطى الاتجاهات التي ظهرت في ميدان الفن التصويري بعد الحرب العالمية الثانية ، والتي تقوم على تجاوز البلق اللونية دون تحديد لعالم شكل معين . على ان المعاصر قد كنى بلفظة « بلوت » من الاتجاهات الفنية التي ظهرت بعد هذه الحرب بعامه ، ومنها « التاشية » و « التعبيرية التجريدية » وما يسمى بالفن الحركي Action Painting ويعمل معظم النقاد الآن الى اطلاق اسم « الفن اللاطالي » او « اللاصوري » Informal Art على مجموع هذه الاتجاهات ، تمييزاً لها عن الاتجاهات التي برزت في النصف الاول من القرن العشرين « وبخاصة التعبيرية والتشييدية Constructivism والتجريدية الهندسية » اي تلك التي قامت على القالب المعاري الحكيم .

واما لفظة « دياگرام » فقد كنى بها المعاصر عن كل ما يقوم على الفن على الحساب او النوادر او الفكر الرياضي . وقد جاءت صفة « الديونيزية » Dionysiac في بطى عبارات المعاصر في وصف النزعة القابلة المتعمدة على العنسي او الانعام الباطن Intuition فمن حقنا الا ان نستعمل لفظة « الابولونية Apollonian » في وصف الاتجاهات الفنية التي تعتمد بالعكس على المفاهيم اللغوية بعامه ، والعنسي الهندسي بوجه خاص .

وكتنا نود أن نترجم هذه المحاضرة القيمة بالعلماء ، نؤالا قولها . فلتنقح اذن بذكر اسم ما اطوت عليه من آراء ، وهاد ملخصها :

سواء ارضينا ام لم نرض ، فعلا جدال في ان الفن الوحيد الذي في هذا العصر هو ما يسمى بوجه عام باسم الفن التجريدي . وفي السنوات العشرين الاخيرة شاعت

Kenneth Clark رئيس مجلس الفنون البريطاني سابقاً ، ومن أشهر نقاد الفن الانجليز . ومصاحب عدة مؤلفات أهمها « ليوناردو دافنشي » و « المنظر الطبيعي في الفن » . وقد اتى محاضره في شهر فبراير الماضي بقامة محاضرات ادارة الفنون الجميلة .

في كثير مما يتعلق بعملية الإبصار . وقد بحثه كل من هذين الاتجاهين يرسم العديد من الرسوم التوضيحية Diagrams والسعي الفئسي على نحو لم يعرفه مصور من قبل - وربما باستثناء بيرو دلا فرائشكا - لاكتشاف مبادئ رياضي للفن .

الا أن ليوناردو كان من ناحية أخرى فنانا ذا خيال غصب عجيب . ففي مذكراته نرى ، الى جانب اهتمامه بتحقيق النظام في الفن من طريق القياس الرياضية ، رسوماً ووصفاً لأشكال ما يمكن أن يتصوره ذهن من مشاهد الفوضى ، كالغمامات والطوفانات والتعرجات . وهو في رسالته من فن التصوير ينصح الفنانين - في سبيل تنشيط ملكة الخيال - أن يتناولوا الجدران المتراكمة بفعل الرطوبة ، والأحجار المتصدعة الألوان ، فلما انهم سيرون فيها منظر طبيعية من أبيي الشافر ، تزدان بالجبال والأفلال والصخور والغابات والتلال ، كما سيرون فيها صور اناس ، وتماثيل وجوه ، وليبيا فاخرة والتشييد كثيرة أخرى .. ثم يعطي فينصح الفنانين كذلك باعتماد النظر في بقايا الجمر ، والفسح ، والطين .. الا من شأن ذلك أن يوحى اليهم بأروع الأفكار .. وبكاد الفن الحديث أن يكون توضحها لتصلح لليوناردو ، فاصال الجيل الجديد من الفنانين بعضها يشبه آثار التشعب على الجدران ، وبعضها يشبه السحب ، وبعضها يشبه الجمر أو الرمال ، وبعضها يشبه الطين ، وبعضها مجرد طين .. ولكن ما يشك فيه أن هذا الفنان كان ليرضي بها لو رآها ، ذلك أنه كان يعتقد أن الفن ينبغي أن يجمع بين التقنيين المتقابلين من ملكات الانسان ، وكان الفن اذاً رابطاً بين « البلوت » و « الدياجرام » .

و « البلوت » بمعناها العام هي البيع أو المبيعات أو المبيعات الفنية التي لا يقصد بها أن تعبر شيء ، ولكنها تروى لسبب ما في هي صاحبها ، ويتكلم من التشهد أن يأخذها على هذا المعنى . غير أنها وإن لم يقصد بها أن تعبر بشيء ، الا أنها تبيّننا بلا شك من صاحبها ، كما تثير فينا - عن طريق تدهاش الصور - ذكريات طواها النسيان ، شأنها في ذلك شأن آثار التشعب على جدران ليوناردو ، وأما « الدياجرام » فالمقصود به التصوير اللغني الصوغ في شكل مرئي ينطوي على قياس Measurement والمادة أن يرسم الدياجرام لأبواب شيء أو إضاحه ، ولكنه قد يرسم لجسود كماله الذاتي - شأنه في ذلك شأن بعض الصيغ الرياضية .

ومن الواضح أن فن التصوير الحديث - في جاكسون بولوك مثلاً - وكذلك فن الصادرة الحديثة ، يختلفان اختلافاً عميقاً عما نعرفه من صورهما في سابق المصور . ولا يرجع هذا الاختلاف الى نزوة طارئة وإنما الى تغير عظيم في أساليب التفكير ، فكيف حدث هذا التغير ، وماضيه ، وأما فصل اتصالاً أولاً بالتطور الذي تستند اليه كل حضارة صناعية ، وهو التفرق الوظيفي . وقد كاد ليوناردو أن يكون فريداً من نوعه في جمعه بين وظيفة العالم ووظيفة الفنان . على أنه يتناوله كل من ناحية « البلوت » وناحية « الدياجرام » على حدة ، كان بمثابة التنبيه بهذا التفرق . ولكن بالنسبة للفنان بعامه ، كان الجمع بين الناحيتين يؤخذ مأخذ الأمر الواقع . وكان الاقتناع أو الاهتمام بصور العالم الخارجي هو الذي يعمل عمل القلب الفناخي في اجتذاب الفنانين أجدادها نحو الأخرى .

الا أن صور العالم الخارجي قد تحولت في لحظة ما من شحنة موجبة الى شحنة سالبة ، والا بها بدلاً من اجتذاب الفنانين تفرق بينهم . فكان من نتيجة هذا الانشطار أن سار فن التصوير بكتلته في اتجاه « البلوت » ، على حين سارت الصادرة بكتلتها في اتجاه « الدياجرام » .

ولا حاجة لتتبع الخطوات التي لدت بالفلسفة الى الاعتقاد بأن استجابتنا للفن تعتمد بالأحرى على العدم أو الإلهام الباطن أكثر مما تعتمد على العلم . فقد أصبح ذلك لدى كبار الفلاسفة الأتكان في أوائل القرن التاسع عشر ، وبخاصة هيجل وشوبنهاور . ولا شك أن الصغر الديونيزي في الفن كان معترفاً به عند الإغريق . وقرىما كان ذلك أحد الأسباب الرئيسية التي حملت الفلاسفة على الزرابة بشئ أشكال التعبير الفني فيما عدا الموسيقى العسكرية . ولكن كان من الفروفي بين الفلاسفة على الدوام أن حصى الإلهام يجب ضبطها بالفوائد وبقدرة الذهن على تنسيق الأشياء في شكل منسجم . وهذا الفهم الصام للفن كانت تستند في القديم ضرورات الصحة . فلما لم يعد ينظر الى الفن على اعتبار أنه صمتة ، كما حدث منذ عهد ليوناردو ، اختسرت قواعد جديدة - أي علم المنطق وعلم التشريح - للتحاط على الجانب اللغني في الفن . وليس لأى من هذين العلمين ضرورة من وجهة النظر الفنية البحت ، فلا التناول الإغريق ، ولا المصورون الفينيون قد احتاجوا الى التشريح أو المنطق لانتاج فنهم العظيم . ولكن منذ عصر النهضة كان الفنانين الأوروبيون يشررون بأن هذين العلمين يفيضان نوعاً من الاحترام على فنهم .

وقد كانت قواعد الصمتة في القديم ، وقواعد المنطق والتشريح معاً ذلك ، وسيتبين مستقبلين للربط بين « البلوت » و « الدياجرام » .

غير أن الإيمان بالغالب العلمى في الفن أخذ يسمح خلال القرن التاسع عشر . فقد ابتعد العلم من محيط الثقافة العامة ، منحسباً الى أيديان التخصص . وإذا كان فولتير قد قام ببحوث في طبيعة الحرارة ، كما قام جوتيه ببحوث في اللون والنسوء ، فكل ذلك يبدو لنا اليوم مضحكاً أو مضيقاً لوقت شاعر عظيم . على أن كبار الرومانتيكيين - بالرغم من إيمانهم بالإلهام ، كانوا على وعي بما قد يؤدي إليه ابتعاد العلم من الغفار للخيال . فقد ألفى كل من شيللى وكولريدج وقتاً طويلاً في التجارب الكيميائية . ولكن بلا جدوى ، فاللغزات التي تحكم في حركة الذهن الإنساني لا يمكن التمسك منها . وقد بات على الفنان أن يعمل في عالم لم يعد فيه العلم في متناول غير المتخصصين . وكان أن انتهى الأمر بأن شاع الاعتقاد بأن كل ما يتصل بنشاط الذهن مفسر بالفن .

ومع أن المؤرخين من يتناولون من اتجاهات الفن الحديث دليلاً على استحلال الحضارة الغربية . لكن ذلك تفكير سطحي Journalism قد يبدو متقبلاً اليوم ، ليلبدو سطحي غداً . فمن الواضح مثلاً أن تطور علم الفيزياء خلال المائة سنة الأخيرة قد كان ثمره جهد من أروع جهود ذهن الانسان في أي عصر كان . ولكن ليس بوسع البشر - في أي عصر من العصور - أن نتجوا الا لحدراً معيناً من الطاقة الطلاقة . وما لا شك فيه أن انتماءات العلم الباصرة قد جلبت اليه قدرها بالغا من المواقب والطاقت اللغنية التي كانت تنصرف في الماضي الى الصلح

البنى . وتنشع خطوة هذا الانصراف من الفن الى العلم اذ ادركنا ان كليهما - على خلاف ما يعتقد عامة - يستمد وجوده في نهاية الامر من معين واحد ، وهو ملكة الخيال في ذهن الانسان .

وقد اصبح من المؤلف اليوم ان يقال انه يوسع الفنان العظيم ان يعمل في عزلة ، غير عاين بصفه الضئيل من الرعاية والتقدير . لكن لم يكن الحال كذلك في عصر الافريق او عصر النهضة او في القرن السابع عشر ، حيث كان الجو العام يبعث الفنانين على القيام بأعمال عظيمة في تفسلة حاد مستحيته اليوم . هذا على حين ترى الباحث العلمي ، لا يوسع تحت تصرفه الحساب ما يساوي ملايين الجنيهات من الأجهزة والآلات ، بل تبسط امامه سلطات وامارات لا ينتظر منه الا ان يمد اليها يده ليستولي عليها . فهو يذهب الى عمله ، مثمنا كان يلعب تيسيرا في الماضي ، واقفا بان موجة الانجذاب الشعبي تتدفق في اتجاهه .

ولكن مع ان العلم قد امتص الكثير من وظائف الفن ، وحصر اليه الكثيرين ممن كان من الممكن ان يصبحوا فنانين ، الا انه من الواضح انه لا يمكن ان يتخطى بدلا عن الفن . ذلك ان العملية اللغوية قد تكون واحدة في العاليتين ، لكن الغاية مختلفة . وقد عرفت ثلاث وجهات نظر فيما يتعلق بغاية الفن : الاولى هي تقليد العالم الخارجي ، والثانية هي التأثير في السلوك الانساني ، والثالثة هي بحث نوع من التشوه . وكانت وجهة النظر الاولى من اشنع ما وقع فيه الفكر الافريقي من اخطا . فلو كان الفن تقليدا ، لا اهتماما بآهه . ولكن كان من مكانة هذا الفكر الافريقي ، ان يبعث نظرية التقليد من جديد في عصر النهضة ، على حين كانت وجهة النظر الثانية هي السائدة في القرون الوسطى . وما وجهة النظر الثالثة عند ابنسكيا الرومانتيكون ولم تقل سائلة حتى اليوم . ولذا نحن نطرحنا جالبا السؤال : اى وجهات النظر الثلاث اصبح ، ونظريا في ايامنا لعصر يهيمن عليه العلم ، لا تصح لنا ان وجهة النظر الاولى لا معنى لها ، لان العلم قد ابتكر وسائل اخرى لنقل صور العالم الخارجي على نحو اقل من اى فن . وكذلك ادى العلم الى نفى وجهة النظر الثانية ، اذ ان بوسع السينما او التليفزيون بلا جدال ان يؤثرا في سلوك الناس بصورة اشد فعالية بكثير من اى عمل فنى مهما تكن روعته . ومن الصحيح ان حكومات بعض البلدان ما زالت تصر على وجهة النظر الثانية ، ولكن الجيل الجديد من فنانى هذه البلاد قد عاد للاخذ بوسائل الفن الحديث . وهكذا يبدو ان وجهة النظر الثالثة هي الوحيدة التي يمكن تبريرها في عصر سيطر عليه العلم .

ولا شك ان العمارة كانت تعتمد دائما على القياس والحساب . ولكن ينبغي ان ننسى مقدار ما كانت تعتمد عليه في عمدها وزخارفها من تقليد لصور العالم الخارجي . والقول بان العمارة يمكن ان تستغنى كلية عن الزخرف ما كان ليحضر ببال احد قبل بضع عشرات من السنوات . على انه من الغريب ان اولئك الذين يحيرهم او تسخطهم اتجاهات فن التصوير الحديث ، كثيرا ما يتجهون لاجابا بهذه الصناديق الضخمة من الزواج والصليب التي تمت في كل مكان ، وكلما فعلت معجزة ، خلال السنوات العشر الاخيرة . مع ان كلا المظهرين مرجعه نفس الاسباب ، اى التفرق الوظيفى ، والانصراف عن صور

العالم الخارجى ، وانتصار العلم . وهناك علاقة بين عمارة الصناديق الزجاجية وفن التصوير التجريدى . انها علاقة الطراز الواحد التي تربط بين التصوير والعمارة في عصور الاتصال الفنى ، كما في القرن الثالث عشر او السابع عشر . فليست العمارة الحديثة وظيفية بحسب ، وانما هي في احسن صورها طراز لا يقل في تحدد خصائصه واعتناقه Arbitrary من الفن الصوفى . وفي الربع الاول من هذا القرن ، اخذ بعض الفنانين في هولندا وروسيا وفرنسا في تطبيق النظرية القائلة بان جميع الفنون تسمى الى بلوغ مقام الموسيقى . ومن الغريب ان هذه الفلسفة الفيلسوفية قد التفتت طرازا ، وهو الطراز الذى نراه على اصفاء في اعمال المصور الهولندى موندريان . وعن طريق « البوهاوس » اصبح هذا الطراز هو الطراز السائد في العمارة الحديثة .

وهناك علاقة اخرى بين العمارة الحديثة وفن التصوير الحديث ، تبدو من فعل الصدفه . اذ يكفي ان نلاحظ امالي ميش زجاجى وقد انعكست على صفيحته السحب او مشهد الغروب ، لثري ان هذا البنى قد استحال اطرازا لحواله الانشائية متحركة بالغة الجمال . ولا ريب ان المؤرخين في المستقبل سوف لا يعتبرون ذلك البته محض صدفة ، وانما يستنبطونه لثروة تطور طويل بدأ بالعصر الرومانتيكى عندما اخذ الشعراء بالفلسفة يرون في حركة السحب بمثابة رمز لملكة كانت مجهولة من قبل من ملكات ذهن الانسان .

ولذا نساءنا الآن : الام سيستمز الفن الحديث في اتجاهه الحاضر لا فالجواب : لاند طويل جدا . سوف نظل العمارة خالية من الزخرف وفائضة على صناديق الزجاج والحسوق الصليب ، وسوف يظل فن التصوير ذاتيا فائضا يعتمد بالاعرى على الصدفه اكثر مما يعتمد على القواعد ، وعلى « البلوت » اكثر مما يعتمد على الحساب ، وعلى الافال الباطنة Inscapes اكثر مما يعتمد على الواقع الخارجى .

ومما يستلزم النظر ان « التاشية » قد شاعت شيوعا عظيما ، حتى اصحت طرازا علميا ، كما كان الفن القوطى في القرن الرابع عشر ، او الباروك في السابع عشر . ولا يمكن ان نمزو ذلك الى مجرد سهولتها ، فابد كانت التكميلية تبدو كذلك فانا سهلا ، وان كانت في الواقع فنا صعبا للغاية ، لغير انهسا ظلت مع ذلك مصورة بين فلة من التنبه ، ولكن يبدو انه مما يستلزم الفنانين ان يفتخوا عن القوى الميويزية الكامنة في نفوسهم .

على ان طراز « البلوت » و « الدياجرام » لا يمكن بالطبع ان يعود الى الابد . فالرغبة في تقليد صور العالم الخارجى غريزة اساسية من غرائز الانسان ، ولا بد ان تصود هذه الرغبة يوما ما . ثم انه كما يشك فيه ان فنا يعتمد على الصدفه الاولى يمكن ان تستمد قوته . فبعد ان تستلزم الصدفه ظاهرا ، لا نجد شيئا يشغل الذهن . وهذا امر يفتقر وبغضاه في ان يدفن بالكليل للفن الباطن . اذ ان هذا العقل الباطن - كما ثبتت لتأثير الاحلام - الحقيق حدودا واكثر تكرارا بل اشد نطقا حتى من عالم العقل الواسى .

Bauhaus مدرسة انشاما المهندس جروبيوس في ألمانيا عقب الحرب العالمية الاولى ، واشترك فيها كاندسكن وبرل كليه .

و « البلوت » في فن التصوير الحديث ترجع في نهاية الأمر إلى ذكريات قديمة لاشياء رؤيت ، ذكريات غابت في أعماق العقل الباطن ، وترسبت ، وتحوّلت ، وعلمتها كياناً ، ولكنها ذكريات على كل حال ، فالفنان لا يصنع شيئاً من العدم ولا يمكنه لذلك أن يتخطى كل صلة بالواقع المرئي .

ولو أن الرتبة في تصوير الواقع الخارجي قد اعتمدت فحسب على مجرد الاعتماد بالأحاسيس البصرية ، لمسا كان هناك ما يمنع من اختفائها إلى الأبد من الفن . ولكنها إذا كانت تعتمد أساساً - كما تدل رسوم الأطفال - على تكوين التصورات الخيالية ، فالأرجح أنها ستعود ، لأن ملكة تكوين هذه التصورات جزءاً متجزأ من الإنسان ، كالعلة أو الحرية أو نشدان السعادة . ولكن ليس معنى ذلك أن نقليد الواقع الخارجي سيرجع إلى ما كان عليه في الفن الأوربي من أواخر القرن السابع عشر حتى أواخر القرن التاسع عشر ، فيما حدث في هذه الفترة كان ظاهرة شاذة في تاريخ الفن . على أن الكثير من فتوحات الفن الحديث سوف يبنى . مثال ذلك التداخي الحر للتصور الذي يمثل جانباً هاماً في فن بيكاسو وهنري مور . لهذا التداخي قد عرفته الموسيقى منذ فاجنر ، وعرفه الشعر منذ رامبو ومالارميه ، بل لقد وجد ضمناً في كل موسيقى أو شعر عظيم ، فلا حاجة إلى التفتيش به في سبيل العودة إلى الواقع الخارجي . وكذلك لا حاجة إلى التفتيش بالتعبير المباشر من الألفاظ الباطن بواسطة الكلمات والصي الغريزي بالواد ، فكل ذلك كسب صرف . إذن فلا بأس أن تبقى « البلوت » ، ولكن ينبغي التوجه إلى طريق معرفة اكمل تركيب الأشياء التي تستثير أكثر من غيرها مشاعرنا .

ينبغي بعد ذلك أن عطينا في كل ما يتعلق بقضايا الفن قد تغير ، والتاريخ يشهد أن الفن العظيم كان يطور دائماً حول شيء آخر ، كان وسيلة للتعبير عن حقيقة تطهر أعمق من الفن نفسه ، والحقائق التي استطاع الفن أن يعبر عنها ، كانت من النوع الذي لا يمكن الإصباح منه بأي وسيلة أخرى ، كانت حقائق قصوى Ultimate معصولة صياغة رمزية . ولم يتخطى العلم انتصاره إلا بفعله مثل هذه الحقائق ، وبصمد طرحه أسئلة لا يمكن الجواب عنها ، وبصمد أسئلة في « كيف » . ويبدو أنه لا بد لنا من الإنتظار طويلاً قبل أن ينتج إيمان جديد يحتاج للتعبير عنه إلى صور الفن ، لا إلى مجرد الإصباحات والمخالات . وحتى ذلك الحين ، ففن يبلغ الفن الشان الذي وصل إليه في أعظم موهبه ، عهد البارثون ، وعهد سلف السكستين ، وعهد كاتدرائية شارتر .

وليس في وسعنا أن نعمل شيئاً جبال ذلك . فلا التوايأ الطيبة ، ولا بقل الأموال ، يمكن أن يغير من الأمر شيئاً . بل ليس بوسعنا حتى أن نتكهن متى سيحدث التحول ، ولا ما هي الصورة التي سيظهرها ، كل ما بوسعنا هو أن نقبل شاكرين ما أعطينا ، أي هذا الفن الأخرى التي تشبه الفن ، التمثل لمعارننا ولعلمنا ، فهو وإن يكن معرضاً على الشيء لخطر المجل والتفكر الممل ، إلا أنه صادق التعبير من هذا العصر الذي نميش فيه .

إلى هنا ينتهي تلخيصنا لحديث كتيه كلاك . ونصحب أن نقصر تلخيصنا على نقطة واحدة ، وهي أن المحاضر - فيما يقبل

الينا - قد عالج موضوعه على ثلاثة مستويات مختلفة من مستويات الفكر دون أن يربط بينها ربطاً كافياً . المستوى الأول يتمثل في التثاقفية التي رمل إليها بمصطلحات « البلوت » و« الداجرام » ، أي التعبيرين الفنيين اللذين يعتمد أحدهما على الصور الديونيزية القريبة في باطن النفس ، ويعتمد الثاني على أصحاب القياس والقياس الأبولوني . والمستوى الثاني يتفق بثنائية الأليل على صور العالم الخارجي أو الصمد عنها . أما المستوى الثالث فهو ما أشار إليه في ختام محاضراته ونمى ثنائية الفن الذي يدور حول نفسه والفن الذي يعبر عما سماء بالحقائق القصوى .

ومتعلق المحاضر فيما يتعلق بثنائية الأولى إن الفن في الماضي كان يجمع بين التزمتين الديونيزية والأبولونية ، ولكن في العشرين سنة الأخيرة ظلت الديونيزية في ميسدان فسن التصور ، على حين ظلت الأبولونية في ميدان المعارة . وهذا صحيح بلا جدال إذا نظرنا إلى الروح العامة على وجه الإجمال . ولكن الذي لم يلقه المحاضر أن الفن كان يعيل دائماً نارة ناحية الديونيزية ، ونارة ناحية الأبولونية . فهنا نزعان تمايلين تمايل الليل والنهار في تاريخ الفن من قديم الزمان . بل أنهما لتتمايلان حتى في تاريخ فن التصوير في هذا القرن العشرين ، عهد العوشية والتعبيرية حيث غلبت الديونيزية ، جاءت التكسية والتجريدية الهندسية لتحلان علم الأبولونية ، وإيمتدحه من المادائية أطلت الديونيزية برأسها من جديد ، ولم تزل تقاتل حتى ظهرت بعد الحرب الأخيرة هذه الاتجاهات الفنية الحديثة التي يمكن أن نلقبها بالعوشية أو المادائية الجديدة . وفي معنى الحلال الاستثنائية ترى هاتين التزمتين تمايلان في أعمال الفنان الواحد ، وهذا ينطبق بالأخص على بيكاسو الذي يشبه في شخصيته من وجوه كثيرة شخصية ليوناردو دافنشي ، وإذا عدنا إلى القرن التاسع عشر ، رأينا الصراع بين الأبولونية والديونيزية متمثلاً في النزاع حول سيطرة الخط وسيطرة اللون بين الكلاسيكيين الجدد والرومانتيكيين .

ومن قبل ذلك نراه في التحول من أسلوب عصر النهضة إلى أسلوب الباروك . وقد انصهت النزعة الديونيزية قبل عصر النهضة في الفن اللطيف (فادبونيزية تعني أيضاً العشق بسواء منه الأولى أو الثاني) . لم أنسا إذا رجعنا إلى الأساطير القديمة وجسدناها تحتنا في عالم علوي وعالم سفلي . والفن الفرعوني في مجموعة يشهد بسيادة العالم العلوي ، بالرغم من بقاء العناصر الأوريزيسية (أو الديونيزية) على حين نرى الجدل بينهما متصلاً في الفن الهندي مثلاً . ونعطف من ذلك إلى القول بأننا إذا نظرنا إلى الاتجاهات الجديدة في فن التصوير على مستوى « البلوت » و« الداجرام » فحسب ، لم نر فيها غير موجبة من التوجات التمايلية مع اختلاف في الدرجة ، حيث ظلت الديونيزية طغياناً أشد مما كان في أي عصر مضى . وحتى إذا قلنا ، بلغة الديالكتيكيين ، أن الاختلاف في الدرجة قد تحول في حالة الاتجاهات الخفية الجديدة إلى اختلاف في النوع ، فستغير مع ذلك دلالة هذه الاتجاهات ، ما دنا سنستمر إلى الأبولونية والديونيزية باعتبارهما طيفين في حركة ديالكتيكية ، لا باعتبارهما عنصرين مستقلين ، أجمعاً في الماضي ثم اختلفا في العصر الحديث .

ينبغي أن نقرحه هو : لماذا اختفت صورة الإنسان من الفن الحديث .. فهل هي اختفت لأن الإنسان لم يعد يحتل مركز الكون .

وهذا السؤال ينقلنا الى التثنية الثالثة ، ثنائية الفن الذي يدور حوله والفن الذي يمر بما سماه المحاضر بالعلاقات القصوى . ذلك أن هذه العلاقات غالبا ما كانت تنقص في الفن صورة الإنسان . ولكن هل من الممكن في هذا العصر ، بعد كل التطور الذي طرأ على مفهومنا للكون ، أن يعود الفن الى اتخاذ صورة الإنسان رمزاً لتلك العلاقات .. فلذا كنا نشك في ذلك ، فليس لنا أن نتوقع أن يقرن التحول الكبير ، الذي أشار اليه المحاضر في نهاية حديثه ، بعودة حماية الى الاهتمام بصورة الإنسان أو بصور العالم الخارجي بوجه عام (ونحسن نقصد بالعالم الخارجي مظاهر المألوفة التي اعتد عليها الفن في سباقه المصور ، لا دقائقه وأسراره) .

على أن « العلاقات القصوى » لم تتمثل منذ الأزل في صورة الإنسان . فنحن نعلم مثلاً ، من الأساطير الأثرية ، أن الربة التينا قبل أن تظهر في صورة غادة حسنة طرعة القوام ، قد اتخذت صورة ليرة عارية في براري الأناضول منسجما كانت تمثل دور « الأم الكيسرى » ، أي ربة الأرض . وليس من السبيل أنها كانت تمثل قبل ذلك صورا أسن في الغرابية . وعبارة « الأم الكبرى » أو « الربة الكبرى » كانت فيما يبدو الدم المبادات التي عرفها الإنسان بعد اكتشاف الزراعة .

وهناك صلة قوية بين هذه الأسطورة القديمة وأسطورة ديونيزوس ، إذ أن كليهما رمز للخصوبة . فلذا نحن نعلمنا نقول معنى النقاد الذين يرون أن التزعات اللاصورية في الفن الحديث كانت بمثابة رد فعل « للطفال » التي انتهت اليه التزعات الصورية السابقة ، فكان معنى ذلك أن ديونيزية الفن الحديث « ونزعت » الى الانتماء بالأرض ، وبالمادة دون الصورة هي بمثابة عودة الى النيسماتية الطوفانية الأولى ، بتأبيع الخصوبة الكامنة على السواء في أعمال الإنسان وأعمال الأرض وأعمال الكون .

والذا صبح هذا التقدير ، فلنا أن نتساءل : هل تشير هذه الديونيزية إلى بولود جديد .

وقد يبدو للوهلة الأولى أن هناك صلة وثيقة بين الثنائية الأولى ، ثنائية « البلوت والدياجرام » والثنائية الثانية ، ثنائية الإقبال على صور العالم الخارجي أو الصمد عنها ، بمعنى أن الديونيزية تبحث على الانطواء على الذات ، على حين تبحث الأبولوجية على التطلع الى الخارج .

لكن الأبولوجية - كما أوضح المحاضر في حديثه عن الدياجرام - قد تستجيب هندسة ذهنية صرفا لا صلة لها بالاعمال بالعالم الخارجي ، على حين أن الديونيزية الصق دائما بالأرض (ومن هناك كان « الطين » الذي أشار اليه المحاضر ، والطين - كما نعلم - مادة الوجود الأولى ، ومنه خلق الإنسان) . ومعنى ذلك أن الأبولوجية تتلاقى بالصورة Form على حين تتلاقى الديونيزية بالمادة . وهذا يتجلى بوضوح في الفنتان الفنانين الحديثين بالكواد المختلفة واستخدم بعضها - مثل المرمل والصبي والعشب والجيش والزفت وفسات الزجاج ونحو ذلك - في إنشاء لوحاتهم . وبهذا المفهوم يصبح لاصطلاح « الفن اللاصوري » ، الذي أشرنا اليه في مقدمة الحديث ، مضمون أوضح ، فهو الفن الذي يعنى بالمادة أكثر مما يعنى بالصورة ، وذلك على خلاف التكيفية والتسقية والتجريدية الهندسية ، أي تلك التي يطلق عليها في مجوعها اسم التزعة الصورية Formalism إذ هي تعنى بالصورة أكثر مما تعنى بالمادة . ونستنتج من ذلك أن ديونيزية الاتجاهات الجديدة في الفن أقرب - ماديا - من العالم الخارجي ، من أبولوجية الاتجاهات التي سبقتها في النصف الأول من القرن العشرين .

على أن المحاضر قد ربط بين الثنائيين من وجهة أخرى ، إذ قال إن صور العالم الخارجي كانت تمثل في الماضي عمل المناطيس في التفرير بين « البلوت والدياجرام » ، إذ لم تحولت صور هذا العالم ، في لحظة ما ، من شحنة موجبة الى شحنة سالبة ، فطغت بينهما . ولكنه لم يفسدنا عن علة تحول الشحنة الموجبة الى شحنة سالبة ، أي حيث الصمد عن صور العالم الخارجي ولا مفراز . وإذا اعتبرنا أن صورة الإنسان - من بين جميع صور العالم الخارجي - هي التي كانت تحتل دائما المقام الأول في الفن ، فالسؤال الجوهري في رأينا الذي

www







فلسفة العقاد

بين العقل والحدين

بقلم عبد الفتاح الديدي



فالفيلسوف لا يصيح فيلسوفاً إلا إذا استطاع أن يشرب روح الفلسفة وطراقتها في التعبير من ناحية وأن يقدّر الرأي لمرءه وأن يعرف لفكرة خطورتها وأن يعترف فيها بينه وبين نفسه بمهام النظر العقلي والعقيدة من ناحية أخرى . الفلسفة ميدان ممتوح أمام الجميع يمكن أن يدرج إليه كل مشتغل بالفكر على قدره أو يصير بكل أنواع المراتب الذي يقتضيه التعبير الفلسفي السليم وعلى شرط أن يعمل في ذوقه وحسه مسئولية الرأي . الفارق بين الفيلسوف وبين سواه هو أن الفيلسوف يتنبه دائماً إلى مسئولية حمل الفكرة والتحقق بالرأي . وهذان الناحيتان في رأي متوفرتان في شخص العقاد وإن لم تتوفر له شهادات الجامعات التي توفرت لسواه ولم يعرف مع ذلك للرأي قدراً ولا للقيم وزناً ، ولا أود أن أقعد ههنا الخرافة من المواقفات التي يعرفها المتأمل بمجرد التلميح ولا حاجة به إلى تكرير مخلص .

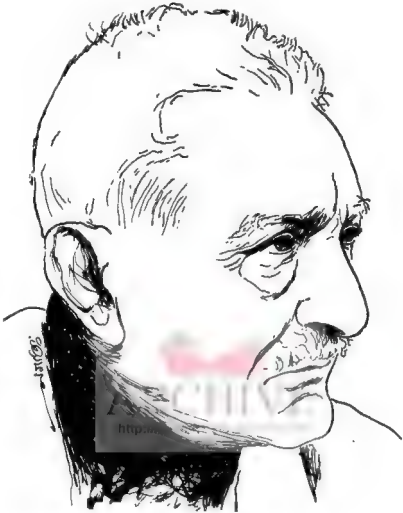
وقد تعرض العقاد هو نفسه لمثل موقفي ههنا حين أراد أن ينظر فيما إذا كان من الممكن إدخال اسم الفزائي بين الفلاسفة الفلاسفة أم لا . فقد درج أصحاب التواريخ الفلسفية لرجال الإسلام على أن يدرجوا الفلسفة الإسلامية بالكنتدي وأن يقرؤا لسعد ابن سينا والفارابي وابن رشد وابن باجة بين هؤلاء الرجال دون اسم الفزائي نفسه . والشكلة تحتاج ولا شك إلى إعادة نظر العقاد في الأمر حين يتطلع إلى وضع الفزائي في درجة فلسفية أعلى من هؤلاء جميعاً . فهو مطالب أولاً بتحديد موقف الفيلسوف وطبيعته ومهمته من أجل إدراج اسم الفزائي بين الفلاسفة الفلاسفة . كذلك يطالب العقاد بتقدير الفزائي تقديراً يتناسب مع محاولة وضعه بين أصحاب النظر العقلي الخاص . لا بد من القاد اسماء معينة على شخصية الفزائي وفكره حتى يصبح الامام الفزائي فيلسوفاً بكل ما تعمله هذه الكلمة من معان .

أحاول أن أقدم إلى مجالات الفلسفة الوعرة من أجل الكشف عن مومسات التفكير العقادي . ولئن أوغل في نطاق العقيدة وعلم الكلام الإسلاميين حتى انغمس في بطور الاتجاهات الروحية لدى فيلسوفنا العربي . ولكنني سألتصّل كل ذلك لست لا نقصد الأصول ولا نضع ميساليم الفلاسفة القديمة من ناحية ولا نؤيد من ناحية أخرى إلى الاكثار من المصطلحات الغريبة التي قد تنفر غير المتخصصين في الفلسفة ، من الموضوع .

والفلسفة علم يبحث في ظواهر الوجود ويستوضح مصاليم الأشياء وينظر في الزمان والكان والعلية . وإذا كان العلماء قد اختلفوا دائماً بتقرير كل ما يجري في الحياة فانهم لم يكتفوا قط من دفع الفلاسفة إلى الانشغال بدلالات الأمور وإلى السعي لوضع تفسير من كل ما يحدث في نطاق الوجود . فالعلماء قد اختلفوا جانب الأمان في تقرير الأحداث والوقائع واختلفوا مجال التفسير للفلاسفة .

وقد يبلغ الفكر مرحلة الحكمة أو مرحلة التجديف على قدر استعداده من المراتب العقلي والقياس المنطقي ولكنه لا يبلغ درجة الفلسفة إلا إذا اصطلح أسلوب الفلاسفة وأخضع نفسه لقائسهم وخاض منهم في شؤون الوجود والكوت وأسرار الحياة والعدم وأدرك رموزهم وكلماتهم وتوصل إلى مرتبة الاحساس بمعنوياتهم .

وقد يكتفى الفكر بأن يتابع شؤون المعاش مستمداً على قوة المنطق وصلابته وبأن يؤول حرفة العمل العقلي في السبائل العادية ولكنه لا يطلق عليه اسم الفيلسوف إلا إذا اتخذ من كلام الفلاسفة حقوداً للتحرف على الطفاق والوقائع وسلم بمنطقهم في الاستناد إلى قبيلهم وملاحقهم لا من حيث هي زاد للحكم والواقف وإنما من حيث هي منهج وخطة في التحقيق والإدراك .



عباس محمود العقاد

الحاصلة ضدها تصدى للكتابة عن الفزائى كـيلسوف . فإراد
أن يعبر عن مدى إدراكه الفزائى لجملة من إشكالات الفلسفة على
المستوى الفلسفى المحلى ، بل أراد أن يلفت نظر الجميع إلى
أن الفزائى قد بز معظم المشتغلين بالفلسفة فى قدرته على إلقاء
أضواء خاصة على معالم الفكر ومضلاته مما لم يعرفه اللائحة
الطغى أنفسهم .

والواقع أننا لو دققنا النظر فوجدنا الفزائى من أهم من أضاف
إلى الميتافيزيقا وعلوم ما وراء الطبيعة إضافات جادة مبتكرة
بالتنسبة إلى عصره وبالتنسبة إلى التطورات التى شملت تاريخ
الفكر البشرى عامة . ويحاول العقاد إثبات ذلك من طريق ثلاث
خطوات :

ونحن لا نود بطبيعة الحال أن نطيل فى استعراض المشاكل
المتعلقة بالفلسفة الإسلامية عموما . فهذا لا يهمننا إلا بقدر ما
يؤدى الأمر إلى ادخال العقاد فى زمرة اللائحة الذين يتابعهم
والذين نعترف بكيافتهم الفلسفى . ومن الأمور المتكررة المعتادة
أن فلاسفة الإسلام الأفقيين ليسوا الخلل ما يمثل القتل
المربى وأن من علماء الكلام ورجال الفقه ومشروعى العقيدة من
يبلغ مستوى أعلى من المستوى الذى بلغه اللائحة الإسلام فى
التقدير الفلسفى . وقد أخذ بهذا الرأى الشيخ مصطفى عبد
الرازق ووليف كبير من مفسرى ومؤرخى وشرح الفلسفة
الإسلامية من الغربيين . ولا شك أن العقاد قد واجه مثل هذه

ولأنه هذه الخطوات هي البسات القارية بين السلفية الصوفية والسلفية الفلسفية . وقد كان أن طبيعة التصوف وطبيعة الفلسفة لا تتلاقيان . ولكن هذا غير صحيح في نوع معين من التصوف وهو الذي يقوم أساسا على استجراح الطول والبحث العميق وهو الذي يحلب بالفكر إلى غاية استوائه ويلاقي بعد ذلك بين حدود الفكر وجود الإلهام . ويظهر استلزامنا لهذا : أن هذا التصوف مدد للفلسفة بنهم إلى ادائها وإبعاضها ووسيلة ناجمة للفلسفة إلى الذاتية أو « الذاتية » فضلا عن المأخوذات التي تلتقي بالذات وتعتبر الإنسان فيها هو فيه .

والتدين عامة لا يحتاج إلى الفلسفة لأنه يستلزم من اعتباره أشياء كثيرة من بينها الاعتقاد بالمعادن الطيبة والعتبة والحليسة والوجدانية. ولكن الفلسفة تحتاج زمنًا طويلاً إلى الدين حينما كان الدين قادر على الإستجابة كما لا تجوز الفلسفة على تناوله من أمور الفكر والفهم. لذلك استطاع الدين أن يمثل في بعض الأحيان مواقف النعور العقلي بالنسبة إلى الإزواج التقليدية والأفكار الجامدة. أو بعبارة أخرى استطاع الدين أن يخلص الحالات التي تفتت عليها العلوم بعد تصور طوي.

ولا بد الآن من أن نطرح الإشكاليات الدينية المتصلة بظيفة
 العقاد من حيث نقرأنا حينما نعود إلى تحليل هذه الفلسفة حتى
 نتجها موضوع شك أي الموضوع الكار . وإليه هو أن ندرك مقدار
 النجاس التي أصابته هذه الفلسفة في تحقيق منظورها وادنية
 أغراضها . وليس المهم هو أن نلظن إلى ما وراءها من تأييدات
 ضمنية لبررات دينية أصيلة . فالعقاد رجل يعمل في حقل الفكر
 العربي منأترا بظسفة الإسلام كأي فيلسوف غربي مسيحي
 يستمد منه في الواقع الدينية . ويزيد العقاد بطبيعة الحال
 أن يعلم ما في الروح الغربي من عدا جردى لكل معتقداتنا وما
 يكتنه للفلسفة والمستشرقون والديباء لمسالم فكرنا السبى من
 ازدراء واستعصار . ولقد يكون حملى العقاد القوي السبى من
 احساسنا به يسيئه هذا الحملى إلى فكره من التصب وعلى
 فكر قرائه من التخوف . ولكن اشد أنواع الفكر الظلمى الغلبا
 هو الذى يفتلى في استخلاص النكار العللى البعث من شواهب
 الإلصاات التي تتلقى به عادة ويثبت في جوانبه حرارة الوضع
 وخاطم القرو .

وكدت الآن أسترد في عرض الموضوع بغير أن أمسك مباشرة بمسائل الفلسفة العقائدية ذاتها ، ولكن هذه القصة لا تأتي عنها كمدخل إلى الفلسفة العقائدية لا مجرد النظر إلى مقدار ما أدته هذه الفلسفة في خدمة الدين بالتحليل والتأييد بل لكي نطعن منذ الآن إلى التحولات التي تمت على يد العقاد في النظر الديني ذاته . ان الإسلام الذي ورثه العقاد عن أبويه وعن جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده يختلف من الإسلام الذي تسلمه اليوم على الصحنات التي يدبها فهم العقاد . لقد تسلم العقاد زاد الإسلام وسلم معه لفظة محمد عبده وودح جمال الدين الأفغاني . فلم نلتب أن عرفنا التفكير كرفضة من فرائض الدين ولم نلتب أن ظهرت أمام عيوننا معالم الديموقراطية الإسلامية وحقوق المرأة وكرام الإنسان وحقائق الفلسفة القرآنية على نحو لم يسبق له مثيل في اللغة العربية . لا شك في أن تصور مفهوم الإسلام قد تغير مما كان عليه منذ ثلاثين سنة ولاشك أن ما ندع به اليوم مغاير لما كنا نعتنه قبل اليوم . سيتحدث الناس قريبا عن الإسلام قبل العقاد والإسلام بعد العقاد . وسيعرف الناس عما قريب أن الحق النقي بالإمامة بعد محمد عبده هو الاستقلال الإمام عباس معهود العقاد .

لقد تسلمنا اليوم من العقاد إسلاما آخر .. إسلاما يعتمد على التشخيص والتجسيم .. إسلاما يلهم التعاليل للاتباع داخل مسجد الفكر .. إسلاما يعرف الحق أمام الحرية وسط الضرورات القادية والضرورية .. إسلاما يقوم الناس بقياس العمل الحر .. إسلاما فيه التكليف والحرية والإمامة عهد أمام الله وأمام الصغير .. لقد تسلمنا من العقاد الإسلام وقد كبرت شخصياته وشخصوه وانضمت معاصمه إبطاله ومناخه وجاله واستوت لنا لغوات التخصيص لعاصره وظهرت موجهاته . وأكثر من هذا أن الكلام عن الإسلام صار اليوم مبدية بما يقابله العقاد . فاما أن نكتب أحسن مما كتبه العقاد عن الإسلام أو فلتصمت صمتا حميدا . وانصمت أصمدا .

والعقاد حين أراد أن يفكر في الإسلام لم يفكر فيه إلا بوصف الرجل الصادق الذي يتبنى في الإيمان مجسّماته المادية والشخصيات الطبيعية المألوفة . أن رسولنا معينا عليه الصلوات والسلام لم أبا يفكر وعبر وذا النورين ومعارية وعلى وأبا الشهداء وخالفه .. كل أولئك قد أصبحوا أشخاصا ماثلي في تاريخنا وأقواما حقيقيين ننتمي إليهم وننتسب إليهم أمثالنا من بعدنا . ومن أراد أن يتصور الإسلام اليوم بدون الإضافات العقائدية سيؤول إلى معرفة القدر الطبيعي لكلمات العقاد عن الإسلام . فانها كأمثال فعلية جعلت المسلمين يلمسون بأيديهم ويرون بعينهم كل الشخصيات وكل المبادئ التي اشتمل عليها الإسلام .

وقد شاء العقاد أن يأتي بنظريته الأساسية في الوجود تصعد أمام جميع الأنظار السابقة ويستبد عليها في تقدير اتجاهاه الاصيل بين الفلسفات المادية . لانه أحس منذ زمن بعيد أن موضوع الفلسفة هو الوجود ومسائله الأبدية . وهذه كما يقول العقاد شرة ومعارف الناس عن الوجودات المتعددة شرة أخرى . فمسائل الوجود الأبدية بالغية بعد مسائل العلم القديم ومسائل العلم الحديث على السواء . ولا يزال فلاسفة اليوم حيث كان فلاسفة الآس في هذا الموضوع الطالعة التجدد وهو موضوع الوجود الذي لا يغيره تغير الآراء في الوجودات .

ولقد لبين للعقاد بهذا الصدد أن الطبيعة الدينية هي الغرب النفساني إلى العقول وليس فساريا الإسر فيها أنه أمر تصديق وإيمان . بل أحس العقاد ضمتا انتهى من كتابه عن ابن سينا أنه لا بد من وفقة في كل تفسير للوجود وأن وفقة المؤمن أصح من وفقات الفلاسفة في النهاية . لماذا ؟ يقول العقاد في كتابه عن ابن سينا (ص ٢٤) مجيبا على هذا السؤال : لسبب بسيط وهو أن الفرق بين الفلسفة الإلهية والفلسفة المادية في هذا أن الفلسفة الإلهية لم تنطق اليأس ولم تغتم الاشكال بالفرار الاشكال وتركت الباب مفتوحا لن يتنى الوصول من طريق التعامل أو طريق الرقابة الروحية أو طريق الاستشراق للكشف والأفهام .

والمشكلة التي عانها بفكره النطق العتيق هي كيف يظهر الوجود أولا وكيف يتم تماس التحويلات والماديات ثانيا . ان الدين يفترض حدوث العالم ويفترض خلق الله لهذا العالم من قصد وتدبير . فالوجود من هذه الناحية يتصف بالعتيق . أمضى أنه اذا كان الله قد خلق العالم فهو لم يخلقه تفصيلية ولم يخلقه بالصدفة وإنما خلقه قصدا لحكمة أزلية . هذا الوجود الذي نعيش فيه وجود حتمي يتصف بالجزم والضرورة . ليس هذا الوجود عرضا عن الإعراف السلطانية وليس حدا من الأحداث العارضة . أما هو وجود ضروري جزئي لم يات ميتا ولم يصدر من الصدفة ولم ينتج من الزوف جزئية .. الوجود كالتلق ليس مجرد عارض من الموارس الطارئة لأسباب مؤقتة . والذين يقرر هذا كله ولا يبال أي حل آخر . ولكنه يضع في نفس الوقت نظرة أخرى تتعارض في جوهرها مع أصل هذه النظرية العتقية ان الوجود مدبر وضروري وحتمي ومتصل في إطار التكاسم الموضوع وكذا نظام مع ذلك ظروف استثنائية تفسد العتقية وتوجد سحلا جبريا لنظام الاختلال إلى جوهر النظام الحتمي القائم . فلا حديدية تتبدد بالحرارة . هذا هو النظام الابدي السرمدي . ولكن هذا لا يمنع أن يأتي ولي من أولياء الله فيخرم هذا النظام القائم ويتركب العديد من التفسر فيكشف بين أصابعه .

أو بعبارة أخرى الدين يفرض حتمية الوجود واحتماله في وقت مما . فثبتت الدين أن الله لم يخلق الوجود عينا أولا ومن لم فهو وجود حتمي يعطى في نظام وتدبير دائمين . وثبتت الدين أيضا احتمالية العتقية حتى يتركب الاتباء فرض الاختلال بالنظام القائم داخل الوجود والمفروض عليه . فلا بد أن يكون الوجود ضروريا حتميا لإليات مشتبهة الله وقصدية الوجوديين وأن يكون الوجود عرضيا احتماليا لتدخل الآرادة الإلهية من حين إلى حين فيما لا يتفق مع قوانين الوجود الثابتة . فلذا قال القرآن : « سبحانه الذي أسرى بعبده ليلا » . كان التفسير العقلاني لقالا للاستجابة لثل هذه الأحداث وتبرير الوقائع التي تتعارض مع قوانين التكامل والزمان والكان والحاجية . فالدين يثبت الاعتقاد في حتمية الوجود واحتماليته معا .

وقد طعن العقاد لذلك وأراد أن يصف الوجود وصفا أوليا بسيطا يقوى به مسالك الوجود الحتمي . أراد العقاد أن يؤيد قصدية الوجود وأن يثني منه العتبية والتلاطفولية . فهل الآرادة الإلهية هي التي قضت بأحداثه وهل هي حادثة أو قديمة ؟ ورده على ذلك أن الله القديم لا يتغير فليس يجوز في حقه حدوث الآرادة . لأن حدوثها إنما يكون لها هو المفضل أو لها هو مفضل وكلاهما منتع بالنسبة إلى الله .

ولكن اذا لم نغترض وجود الوجود وجودا اراديا فكيف تكون المادة قوة مهيأة منذ الازل لم يطرأ التقدم فيها من هذه الحركة المعياء الى حركة التنبات ثم حركة الحيوان ثم حركة العقل في الحيوان عند بلوغه مرتبة الانسان ؟ ايسمى هذا تقاعدا مطردا بغير هداية في عقل سابق ؟ ام نذكر انه تقدم مطرد لتهرب من القول بسبب الطفل والحيية ؟ ان فائدة الشيء لا يعطيه كماله يقولون . هكذا يقول العقاد . فقلنا كل هذا الهروب من تقرير وجود العقل قبل المادة اذا كان تقرير وجود المادة قبل العقل يصل بنا الى هذه الاحالات ويلجئنا في اول خطوة الى التسليم بالاصداد ؟

وهنا نعامل العقاد مع نفسه تعاملنا فلسفيا . وهو كما دائما يتغنى في الآخر من جميع وجوهه ويريد ان يحسم فيه . فهل يأتي الحل الذي يقسمه فلسفيا في حقيقته ونفسيه ام يأتي مجرد تتبع ديني بسيط ؟ هل يقدم العقاد على النظر في الخطر مسافة من مسائل ماوراء الطبيعة بالانسلوب الذاتي ام بالانسلوب الموضوعي ؟ هل يضع العقاد جوهر فكره في قالب مثالي ام في قالب واقعي ؟

لا بد ان يحتاج العقاد مذاهب المادة وان يكون موضوعيا اكثر من الموضوعيين . ولا بد ان يتخطى العقاد تصورات الواقعية وان يكون موضوعيا اكثر من الموضوعيين . لنسزمه لذلك من ثم حقيقة اولية واولى في ان معا وان تكون هذه الحقيقة غنية من الالات . ينبغي ان تتوفر لديه حقيقة اولى تشبه الالهية وتصل منطلقا في نفسها وتكون بمثابة الكلمة التي تحمل بساطتها وجوهيتها واطرافها في وقت واحد . لا بد له من عبارة مناهة الالهية التي لا تحتاج الى دليل ولا تحتوي مع ذلك في ذاتها على أية عميلة منتظمة تركيبة او ذهنية .

ويرد على خاطر العقاد تعبيره انا الفكر او الكوجيتو الديكارتي . يقول ديكرات انا أفكر فانا انا موجود ويشترط بهذه الجملة وجود الذات المتفككة الذي لا يستلزم الشك . والعقاد يشير الى هذا انا الفكر الديكارتي او ما نسميه في الفلسفة بالكوجيتو في عرض كلامه عن النفس وانا انا انا ابن سينا يقول (ص ٩٨ من كتابه عن ابن سينا في مجموعة اخرى) . وليست النفس متحركة ولا حالة في التحيز . لانه لا تنقسم بالانقسام الجسم ولا تتوقف عليه . فالتفكير اليه نقول « انا » باقي في احوال الجسد كلها سواء في نموها او ذبولها . وقد يكون الانسان مدركا للتفكير اليه بقسوى « انا » حالما يكون غاللا من جميع لغزاته (الالاتية) لا تتوقف على حقيقة خارجية ولا على شعور بالانقسام . فابن سينا في الآيات وجود النفس على هذه الصورة سابق لذيلوف الفرنسي ديكرات الذي يظل الشك في الوجود بقوله : « انا افكر انا موجود » ويعتبر هذه الحقيقة اولى الصالحات الفنية من الآليات . وهو سابق له بالقول بان الابداء في ذاتها من فكرة الله . فلا تدوم للموجود صفة الوجود بمجرد ابدائه . يسلم بكسبه على التجرد وكل الكوام .

وبهنا هذا الكلام من جوانب عديدة اولها انه بمثابة مدار يدور حوله الفكر العقادي في تلك الفترة المتصلة بعد التعرّب العالمية الثانية . ولانها ان العقاد هنا يرى مائل هذه الحقيقة

من الآيات للنفس وهو يقني عن ذلك حين يستغل بالنظر في الوجود فاته . ولانها ان العقاد يقرر حقيقة « الكوجيتو » على نحو حين يقول عنها : « انا افكر انا موجود » فلاحظ بذلك ضرورة اتزان أي عملية منطقية سوى التعامل المعنوي في غير الياس اورهان بين انا افكر وبين انا موجود . فالتنازع ان هذه العبارة تقال على نحو عاروف هو « انا أفكر فانا انا موجود » ولكن هذا التركيب يفسح البهجة في التعبير الاولى ويجعلها شبيهة بالاستدلال . لذلك يحرص العقاد على كتابتها على هذا النحو : « انا افكر انا موجود » .

ويرد العقاد ان يضع مثل هذه الطبيعة . يود العقاد ان يضع حقيقة اولى لا تحتاج الى أي آليات او تدليل وتلصق بنفسها كقضية في غير حاجة الى برهان . ولكن حقيقة العقاد يجب ان تكون موضوعية لا ذاتية وان تكون واقعية لا مثالية وان تكون آلياتها لمات الوجود لا لعالم النفس . يجب ان نبيد كل الشك عن الوجود ذاته لا عن انفس . لان الوجود اذا كان موجودا فان وجوده ذاته يجعل معنى ارادته ويقطع باليقين والتمتية معا . والوجود موجود . هذا لا شك فيه . ولكن مجرد كون الوجود موجودا يدل على شياع العدم . الوجود الوجود يعادل انعدام العدم . ومن ثم او فمن باب أولى يكون الوجود فاعليا مريدا فاصدا لان الوجود يقتضي زوال العدم والعدم لا يزول الا بآرادة مريد . فالوجود موجود تعبير يعني ان له ارادة انعدام لعدم .

وهنا يصرخ العقاد : اكتشفنا .. اكتشفنا .. الوجود موجود فالعدم مفقود . ونسبنا على نحو ما سألناه صاحبه ومعاذره في كتاب في يتي : باسم الفلسفة تتكلم ام باسم الدين ؟ يقول : بل باسم الفلسفة اكلم الان . الوجود موجود فالعدم مفقود . ارادة الوجود ان يكون فانفس العدم . او ظهر الوجود فكان تفهيم بمثابة ارادة لانعدام العدم . مجرد الوجود يعني ارادة انعدام العدم . ومجرد الاستجابة هي دليل الارادة .



كان الفيلسوف الفرنسي موريس ميرلوبونتي يقول دائما ان الحب هو ان تحب لا ان تحب . وكنت لا استغرب ذلك القول ولكن لمير من الاصفا . اعترضوا عليه . واجبت عنه بأن الانسان لا يعرف امكانيات القلوب وهي تتفتح بمحض ارادتها للاستجابة لكل البواعث والنزوات الا اذا راي ذلك رؤيتاين وهو يواجه قلبا محيا عاشقا مستجيبا . ان يكون الحب محب لا يكون هو نفسه موضوعا لمح . ان الحب عادة يكون هو نفسه شديدا لونه والكلف بين محب وتشفه هواجسه وراسوه عن استطلاع باطن نفسه واستخلاص مشاعره الذاتية . ان الحب لا ان تحب فتستكشف عواطفك من نفسك وخطركه لان الحب امرى كما يقولون ولكن الحب هو ان تحب اي ان تكون موضوعا لمح فتري الاشياء منك وهي تلبى عن طيب خاطر وهي شفرة حقيقية من السعادة والاشوق واللقاء .

وكذلك ان الوجود في وجوده لان العدم يلبي في الحال وينضم صاعرا . فيكون مجرد الوجود ارادة لاتقاء العدم واستخافته في ذاته . الحب هو استجابة ارادة مغايرة الوجود

هو استجابة إلتفاتا، المعنى - الوجود لا يكون إلا مريدا والا
استحال انشاء المبدء - الوجود موجود فالعدم مضموم .

ولكن اليس هذا التعبير تسجيلا لطيفة جزئية ؟ اليس مجرد
الوجود حادثا فرغيا أو حادثا جزئيا بضغمت تفسير السبب
والسبب والملة والمطلوب ؟ أليست الاله داخل عبارة « الوجود
موجود فالعدم مضموم » هي قاء السببية ؟ لا . لا شيء من
هذا .. الاله هنا شرطية يتحقق بها شرط الحدث الاسمي ..
والعقاد هو الذي يقول « اننا نعلم الوجود الزم لوازيمه اذا
قلنا انه غير المضموم » فغير المضموم هو الشرط الذي لا يكون الوجود
وجودا الا به .. وهكذا تأخذ حقيقة صلة الازام المطلق وتكون
بذلك حقيقة مطلقة لا تقف عند حد اختيار الجزئي أو الوصف
الفرعي، حقيقة العقاد ان حتميتاولي لها صفات اسمه الاطلاق
لان الوجود ينهي العدم على اطلاقه ولا ينفي المطلق الا مطلق .
وهذه الشرطية المطلقة لا تتعارض مع بدهية الحقيقة الاولى
اليسيرة لان الشرطية المطلقة في التعبير لا تؤدي معنى التفسير
المطلي ولا تعتمد على التركيب المطلق بل تكتفي بتفصيل
الوجود ويشير العقاد الى ذلك في مقال نشره بمجلة الرسالة
القدسية (في ٢ فبراير سنة ١٩٤٨) تحت عنوان « هو اد
مسألة العقل » ردا على الاستاذ تقولا الصداد بشأن هذه المسألة
الاولية فيقول : « فالاستاذ يستغرب مثلا قولنا « ان الموجود
غير المضموم » ويتساءل أي معنى لبيده عبارة غير المضموم زيادة
على الوجود ؟ اليس عبارة غير المضموم مرادفة لكلمة الوجود
لا معنى لها ؟ بل اليس كلمة موجود توضح من عبارة غير
المضموم .. فلو ان الاستاذ الصداد كلف نفسه ان يرجع فريفا
واخذ ان الطريقة المصطلح عليها لمتطلى عن هذه الاستفهام
واعادها الى نفسه ليعلم انها لا تبطل شيئا مما اراد العقاد » .

« تعريف الجزيرة مثلا هو انها قطعة من الارض يحيط بها
الماء من جميع الجهات » فعادنا نفهم من قطعة الارض التي يحيط
بها الماء الا انها الجزيرة ؟

« وتعرف الخط المستقيم مثلا هو انه اقرب موصل بين
نقطتين » فإدانا نفهم من اقرب موصل بين نقطتين الا انه
الخط المستقيم ؟ هل تخالفي بالهايك ما هي النقطة قبل ان
تسلم بالموصل بين النقطتين ؟ هل تخالفي بتعريف الجهات
حول الدائرة أو حول المثلث أو حول المربع أو حول المستطيل
اذا كانت الجزيرة على شكل من هذه الاشكال ؟

« كل ما يطلب من التعريف انه ينفي الاتيأس ويصير الصلة،
وعل طريقنا نحن نقول ان الممكن موجود لانه غير المضموم .
وننمى الدليل على انه غير مضموم بأنه ينقاس ويحتوى الوجود .
والعدم لا ينقاس ولا يحتوى الوجودات . فلا يمكن ان نقول ان
مترا مكعبا من المدم اكبر من قدم مكعبة من المدم . ولا يمكن
ان نقول ان المدم المطلق يعتوى جميع الموجودات » .

ولا حاجة بنا الى شرح هذا الكلام - فهو واضح الدلالة فيما
يتعلق بالحقيقة الاولى ومدى تفصيلها وشرطتها وظلالها .
ولكن هذا لا يمنع تأكيد الاحتسار الجزئي في أحداث الوجود
للزمنة . ان الحقيقة الشاملة لا تمنع احتمالية الحدث وان
فصدية الوجود لا تحول دون فرضية الاحوال الجزئية . وهي
هنا من هذه الناحية تكون تأكيدا آخر لقدرة العقل على
ملامسة الجزئيات المادية لو تكون دليلا على صلح القضية الالهية
في واقع الوجود المطلق الخاص بالقوانين الطبيعية . وقد صار
عصر الملة الاصيل ادل على غلبة القول بالقيسنة على القول
بالتعمية المادية في العصر الحديث . ويظهر العقاد من اباناته
في معارضة التعمية المادية بقوله : « اذا كان هنالك فرض
ارجح من فرضي في مجال البحوث العلمية الحديثة فلذلك هو
الفرض الذي يبرز الإيمان بالقيسنة الالهية لان هذه تنجس
قد رجح باصل الملة كلها الى الاختيار ورجع بالقوانين المادية
كلها الى سلطان غير سلطان القوانين المعادة » (بين اروحانية
والادية في مجلة الرسالة في ١٨ أغسطس ١٩٤٧) .

فإذا كان العقاد قد عصى نظريته في الوجود بكتابه عن الله
ونشأة الطبيعة الالهية فقد عصى كذلك مسألة السببية العلمية
بكتابه عن عقاد المقتربين في القرن العشرين . وتوصل العقاد
بذلك الى تكوين نظرية في الوجود الارادي تعتمد فصدية الوجود
واراديته ولكنها لا تنفي احتمالية الأحداث الجزئية . كذلك
تتعارض مع نظريته في الوجود الى نظرية فرضية في التاريخ
والاجتماع مؤداه ان لتطور الجماعات البشرية احكاما وان
التمسك بالانسان انجساحا ولكن هذا لا يعني حريه الفرد ولا
يعزل دوقها .

والطبيعة البشرية التي يؤمن بها العقاد هي ان التنابيح
الانساني هو تاريخ الفرد في اصطلاحه بالطقس والواجبات .
فكلما بولنا في القدم رجعتنا على التوالي الى ازمته نقل فيها
حنونه كما نقل فيها واجباته . وكلما تقدمنا مع الزمن كانت
آية التقدم ان الفرد يزود في تيماته الى يزود في حقوقه
وواجباته ويعرف له شأنا في المجتمع مستقلا بما وسعه ان
يستقل او هو على الجملة كافر استقلالا مما اتبع له في
مجمعات الزمن القديم .

وله فتيما نحن ابنا، اكثر في المجتمع الا ان من السنين كما
يقول العقاد . فحق لنا ان نعلم ان الفرد امدا من الحرية يرفع
لها جيلا او جيلين ولو على سبيل التجربة الى حين . فالحرية
عنده هي الجمال ، والجمال هو الخلاص من أسر القيسود
والضرورات . ولذا كان الوجود هو سمو المدم فالحرية أيضا
هي اجتياح القرارات ولا وجود بالتالي الا بالجمال .

عق

الرواية اليوتوبية في الأدب الحديث - ٢

رواية ذات نتيجة

بقلم الدكتور أنجيل بطرس سمعان

درج

فألب خيال تصويري والتي وصلت بانها « رواية ذات هدف »
قد نجحت الى حد كبير في الجمع بين الفكرة والصورة ، او
بتعبير أدق في نقل الفكرة عن طريق تصوير مجتمع خيالي يتحقق
فيه نوع الحياة التي يسعى اليه الروائي اليوتوبي ، او تسوده
تلك الاتجاهات او النظم التي يضاهها ويسعى لتطويعها .

إذا جاز وصف الرواية اليوتوبية « بالرواية ذات الهدف »
فكما لاحظ في انها الرواية التي استحدثت أن يستحدث القناد
لوصفها تعبيرا آخر هو « الرواية ذات النتيجة » ، ذلك ان نجاح
بعض امثلة هذه الرواية ودواجها قد بلغ الحد الذي جعل
العلم يتحول الى حقيقة وأثرها تتحول الى واقع عمل . ولقد
كان اول هذه الامثلة رواية كتبها الروائي والمؤرخ الفيتوري والبر
بيزانت وسماها All Sorts and Conditions of Men
او « الناس من جميع حروب الحياة ومآلكها » (١٨٨٢) ، غير
انها لم تكن فريدة في هذا الشأن فقد كان لغيرها من يوتوبيات
الثمانينات والتسعينات ، كما سترى ، حظ من النتائج المبدئية
ايضا ، غير ان اثر هذه الرواية بعينها كان مباشرا وسريعا بل
ملموسا ومرئيا ، ولذا يمكن اتفادها هنا كمثال لتلك

النقاد على امتداد تعبير « الرواية ذات
الهدف » على الرواية التي تدعو لفكرة
او فلسفة معينة ، وهم بالذات هم هذا
التعبير انما يشيرون - عائد الى

ان الاهتمام بالدعوة لتلك الفكرة او الفلسفة كثيرا ما يصرف
الكاتب عن الاهتمام بالناحية الفنية لعمله ، فغالب النصوص
على الشكل او الفكرة على الكاتب الفني ، ويقف العمل فيمت
وتكامله ويصبح أدبا من الدرجة الثانية ، ان جاز ان يطلق
عليه لغة الادب . غير ان هذا لا يعني ان الرواية ذات الهدف
ليست ادبا ولكنه يعني انه من الصعب ان يخرج الكاتب في
الدعوة لفكرة ما في قالب ادبي متكامل الا اذا توافرت له عدة
مفاتيح هامة ، ولعلنا نتوافر هذه الصفات في اولئك الكتاب
الذين يتطلون من الشكل الادبي مجرد وسيلة لنقل فكرة او
الدعوة لها .

ولقد رأينا في مقال سابق (١) ان الرواية اليوتوبية
الحديثة التي تقوم أساسا على نقل فكرة أو فلسفة معينة في

(١) انظر المجلة (العدد ٩٧ - يناير ١٩٦٥)

اليوتوبيات الناجحة والرابعة معا ، والتي اثارت من الاهتمام ما أدى الى تطبيق بعض الأفكار الاجتماعية التي دعت اليها .



ولكى نتكمن من تحديد مدى هذا إنتاج وإسبابه علينا أولا ، ولعل ان نعرض لهذا العمل بالشرح والتعليق ، ان تلقى نظرة سريعة على الرواية اليوتوبية صا ابتعرا في هذه الحقبة التالية لطبيعة ظهورها وازدهارها في العصر الحديث .

ان اهم ملاحظة في هذه الحقبة الثانية من عصر الرواية اليوتوبية الحديثة هو انها قد اصبحت نوعا ادبيا مستبها يستهوي القراء ، لا يبدونه كما ادى بعض النقاد في الحقبة السابقة ، بل يصانه الادبية والفكرية ، بحيث لم يعد يحظى باهتمام القراء ، والتقاد سوى ما يستحق الاهتمام لطبيعة بخلاف ما حدث في السبعينات في كثير من الحالات . كما اصبحت الرواية اليوتوبية تنفذ اشكالا مختلفة ومتنيزة ، فبدا من الخبط الصحيح من الآثار والجدل والنبوة والتحكم والديمقراطية الذي كان يميز كثيرا من الأعمال التي تواتت بعد الجنس القادم وايزون ، نجد ان هناك أنواعا متميزة يلقب كل منها بطابع واتجاه معين . ويمكن الإشارة هنا الى ثلاثة أنواع رئيسية منها هي : يوتوبيا الانسحاب ، واليوتوبيا الاجتماعية المثالية ، والغنتازيا اليوتوبية . اما يوتوبيات الانسحاب او التقشف Utopias of Withdrawal

كما سمحها بعض الاقتصاد - ففى اليوتوبيات التي يرفض أصحابها المدينة الحديثة بعبوها وتنافسها ويدعون لها ظهورهم ، هاديين منها الى عالم من صنع خيالهم . عالم يداني أو يدعو تطلب عليه التيسر الروحية والسياسة ، وإلزام بذلك يرفضون مواجهة الواقع ومشاكله فيؤمنون منه الى عالم خال من تلك المشاكل . ولا يكتفى بعضهم بذلك بل يمتسكون في انقياس من عدم رضاهم عن هذا الواقع فيحكمون على المدينة الحديثة بالفناء والإندثار ويقودون أغلبية شريحة من السكان الى حياة جديدة مختلفة ، تمثل في أغلب الأحيان عودة الى الماضي البعيد .

ومن أمثلة هذا النوع (١) مير الفلك ليرسي جريج . وبعد لندن تريشارد جيفريز ، والصبر البلورى للكاتب و . ه . هيسون . وتصور الأول انبثاء في تركيب المشرق في فترة وصلت فيها المدينة الحديثة الى أقصى درجات المادية والطغية والأيبة واختلفت أو كادت تغطي القيم التي الرحب الإنسانية اللهم الا بين جماعة صغيرة من السكان هم : جماعة التجم ، الذين يتصكون بمعتقداتهم الدينية وعلاقتهم الإنسانية غير مائلين بما يلاقونه في سبيل ذلك من سطع واضطهاد . ومن الواضح ان انبثاء في المشرق ماهى اقناع شفاف يشير الى مأساويون عليه عائلنا هذا بعد فترة من الوقت ، وبعد ان تؤلى المدينة الحديثة أكلها . اما جماعة التجم فتشتمل اصل الإنسانية في الخلاص من المادية والآلية .

(1) Percy Greg, Across the Zodiac (1880).

Richard Jefferies, After London (1885).

W. H. Hudson, A. Crystal Age (1887).

وتقدم الرواية الثانية وهي « بيلنتن » صورة لانبثاء وقد عادت الى حالتها البدائية الأولى ، وقد اصبحت لتتن مستتبعا معينا لتعلمه المآزات القريبة الخائفة التي تنبعث من بقايا الحضارة الماسدة المتدثرة . اما اقلية السكان التي تجت من هذا الهلاك فتحيا حياة ريفية بسيطة في الجانب الآخر من هذا المستنقع ، على حافة بحيرة عميقة ، حيث الماء نقي والطبيعة جميلة والانسانية برونه من شرور الحضارة وفسادها . وتصور أكتاتة او « العصر البلورى » يوتوبيا جميلة عادية آمنة ، احدى فيها الفضال والكرم ، والنصف والجنس والزينة الباهمة بكل انتكائها واصبح الاهتمام بالنم والجمال شغل أهلها التناغل .

وبالرغم مما امتازت به هذه اليوتوبيات الثلاث وخاصة بعد لتتن والصبر البلورى من ميزات فنية وصورة رمزية ، الا انها جميعا لم تعط بكثير من الاهتمام ، ووصلها التناهد في مناسبات مختلفة بانها « رومانسيات عمولة » نظرا لما لانت من عدم الاتراء ولعل هذا الاستقبال لم يكن فريدا . فلى الوقت الذى ازدادت فيه سرعة التقدم العلمى والتادى ، وكان يبدو بوفسوح إمكان اطراء هذا التقدم ، بالسرغم مما صاحبه من قسرات الأزمة والتدهور الاقتصادى والاجتماعى بين بعض الطبقات ، فقد كان من الصعب ان تجد هذه اليوتوبيات التي تركز الى الهرب من عالم الواقع اما الى كفاى السجين او الى عالم جميل مستحيل ، كان من الصعب ان تجد لها صدق في نفوس القراء او ان تثير أى حماس او اهتمام . فعما لاشت فيه ان نجاح اليوتوبيات الثانية سواء الاسترالية منها او الإنسانية البنية ، والرائية ظهرت في تلك الفترة كان يرجع الى المكان الأول الى أنها حاولت معالجة بعض مشاكل العصر بطريقه او بالتحريز وإن كدرة نجاحها كانت تتوغل الى حد كبير على ما قلتم من حلول عملية ، فبيلة لتحقيق في عالم الواقع .

ولذا فستترك الآن هذه اليوتوبيات الانسحابية ، على ان نمود لها مرة اخرى عنما نعرض للفترة التي اصبحت فيها الانبثاء أكثر استعدادا لتقبل مثل هذه اليوتوبيات التي انطلعت في الفترات التالية شكل يوتوبيات شخصية خاصة يجد فيها الفرد خلاصا في عالم الروح والعقل من عالم المادة والآلة ونعرض لتلك اليوتوبيات الناجحة الرابعة .



واليوتوبيات الاجتماعية انبثاء لما يوتوبيات الانسانية نابعة من حب الإنسانية وميل للإصلاح والتغير بوجه عام واما يوتوبات قائمة على فلسفة اشتراكية محددة . ولا التربعين :أبارل ايجاد حل للمشكلات الاجتماعية المعاصرة بان يصور بعض وسائل الإصلاح التي يرى مؤلفوها انها تؤدى الى مجتمع سعيد أو عالم مرغوب فيه . ولبن مؤلف المؤلفون أماكن وجود عالم افضل . فهم على العكس من مؤلفي النوع السابق متفائلون مؤمنون بصلاح الانس الإنسانية وغيرها . وهم يدعون الى أنظمة او فلسفات اجتماعية معينة ، وسواء كانوا مجرد معينين لانسائيتية (Philan broists) ، مثل والتر إليزات ، أو اشتراكيين خياليين مثل اشعار ولیم موريس أو اشتراكيين قوميين مثل الروائى الأمريكى إدوارد بيللاي ، فقد اطلعوا جميعا

في استخدام هذا النوع الأدبي يقتصر من الناحية ، بحيث كان هذا النوع من النوتيات التي أطلق عليها بعض النقاد « نوتيات النهاية » أكثر الانواع نجاحا وأوسعها انتشارا .



وأولى هذه النوتيات ظهورها هي « أناس من جميع حروب الحياة » وسالطها التي وصفها المؤلف على صفحة العنوان بأنها قصة مستحيلة ، شيئا في القصة أو أنه أطلق عليها هذا الوصف نتيجة لما سببه من بعض الإساءة . ألا أنه بالرغم من هذا الوصف فقد غالى في واقعية القصة متفاديا لها مكانا في أحد الإحياء الفخيرة في شرق لندن ، وبين أطياف العائلة التي كانت تقاسي في ذلك الوقت لشدة حالات الفقر والجوع والسلم ، ليقيم هناك يونوبيا اجتماعية في شكل « سرائ التجمع » أو « سرائ السرور » التي تصبح منارا لآباء تلك الطبقة المتوحدة ، تدخل السرور إلى قلوبهم وتسرهم سبل الثقافة وتثير فيهم الاهتمام بعمل مشاكلهم بأنفسهم خوفا من الاعتماد على الحكومات والمؤسسات التي تحكم فيها الأموال والمصالح الشخصية والعائلية .

وتتخلص أحداث هذه النوتيات في أن شابين من أصل غير نشأ وتربيا في وسط ترقى مترف ، يميلان حياة الكثرة والبساطة ويعودان إلى وسطهما الأصل حاملين معهم ما اكتسبوا من علم وثقافة أو ما له ثوبها في خدمة مجتمعيها الجديد . ويبدأ المؤلف بتقديم الشخصيتين الرئيسيتين وأداة الاهتمام بهما وبمشروعاتهما بحيث يرى قريبا أن مشكلاتهما الشخصية سرعان ما تمهد السبيل لتحقيق الفكرة اليونوبية التي يثير وجه شرق لندن . أما الشخصية الأولى فهي وإلهة مذهبة شابة تزودها للآباء التي ورثتها من جدتها وتلقى مصيبتها مستوحاة تجاه الآلاف من العاملين في اكتساب هذه الأموال لها . فهي لا تعلم ماذا تفعل لهم أو كيف تقوم بإيجادهم لهم ، ولا تبد من يرشدوا في ذلك ، فتقرر أن تكتشف هي ذلك بنفسها . فانيجيا باسجر التي ألفت دراسة مادة الاقتصاد السياسي بجامعة كامبريدج لا تريد أن تصبح أحصى ليوم « المجتمع الرأسي » التي تعلم جيدا أن ملايينها ستعجز لها أبوابه ، ولكنها تود أن تقوم بعمل مفيد . وهي تقول لصديقتها لعدة نمرجيا في النهاية :

« إن حياتي تبدأ غدا .. فما عسى أفضل بها .. إن هناك أولا مصنع كبيرة .. ليس من الممكن أن يهرب الإنسان من مصنع كبير للبيئة عندما يكون الإنسان صاحب هذا المصنع ، كما أنه لا يمكنه أن يغبته . إن هذا المصنع هو مسئوليتي وحدتي . ولأنه هذه مسئولية كبيرة وعظيمة وهي مهمتي الكبرى »

ولا نجد هذه الفكرة أي مساهمة في مؤلفها هذا ، ولا نجني أي فائدة من دراستها للاقتصاد السياسي ولذا فهي تصيب احتقارها على هذا العلم الذي تجد فيه دراسة نظرية لا تجتدي عالم الواقع بقولها :

« إن الاقتصاد السياسي يسمى علما ولكنه في الواقع ليس علما بالمعنى » بل هو مجرد مجموعة من التلقينات المستعينة

الانتقيد . التي تعالج الرجال والنساء وعالمهم هي ، وتظهر البواعث الرئيسية للسلوك فقد وعصفا في معظم الأحوال رجال تهتم على تفكيرهم أفكار ميتة ويعيشون بعيدا عن الواقع ولا يطمون شيئا من الرجال ولا عن النساء من باب أول .

وهنا نجد أن فلسفة المؤلف تنعكس في آراء شخصياته فبرانت مصراع أناني غير اشتراكي لا يؤمن بنظريات الانعصاء السياسي ولا بنظريات العرض والطبق بل يؤمن بذلك الفلسفة الإنسانية التقليدية التي تربط العامل بمصاحب العمل ويرى نتيجة لطبيته وحسن فقه باصطحاب الأموال أن تلك الصلة كلية بتطبيق العدالة للعمال . فهو يقول على لسان أجيلا داني إذا استخدمت رجلا وعمل بأمانة فاني أود أن يسمي هذا الرجل أن يحبته ترتفع لدى يوما بعد يوم .

ومن الواضح أن مشكلة علاقة العمال براسي أمثال من المشكلات الرئيسية التي يسعى برانت لإيجاد حل لها ، ولكنه رجل محافظ لا يؤمن بالتغيير الجذري للواقع . ولا بالعزيمات المالية العنيفة ولذا فإن أهل الذي يقترحه بالرغم من كونه حلا إنسانيا يبدو سهل التحقيق إلا أنه محافظ أصلا . فلما لاحظ أن المصود التي تستخدمها الطبقة للتعبير عن آرائها تسم بهذا الطابع الإنساني العمل فهي تقول مثلا أن أموال المؤسسات كالجري العالم الجرياني والتابع من خزان مكشفي في مسلح النيل . نالاً لم تستغل هذه الأموال فأنها تصبح كالجري الذي لا يروى أرضا ولا يسقى إنسانا أو حيوانا ولا يغير حاله ولا يصنع متفرا جيلا ولا يجري بجسود شواطئ . فأنها الزهور ومساكن المياه ، بل يجري بعيدا ليكون خزاناً آخر في مسلح جبل آخر .



وعما يؤرق بظلمة هذه القصة أنها تعكس في جانب هذا المصنع والآنين المتزايدة من المال شوارع بائنها من لسان التي تقول أن جسدها كان يشترها ، بالكيفية ، كما يشترى الناس التفاح بسعر محض عندما يشترى كميات كبيرة . وكل من أهم صفات هذه الفئاة أنها تتمتع بروح خفيفة مرحة فهي تنظر إلى مؤلفها نظرة موزوعية وترى فيه ما يشتر الضحك والشفقة معا .

وتقرر هذه النامية أن تقوم بتجربة جريئة بأن تخفي من وسطها وتطفي شخصيتها الحقيقية وتذهب إلى المنطقة التي يوجد بها مصنعها لتتقن بين عالها وتعمل « خياطة » هناك وتصبح واحدة منهم أو « من الشعب » على حد تعبيرها ، حتى تكتشف بنفسها كيف يعيش هؤلاء العمال وكيف يمكنها القيام بأعمالهم ، فهي تشر بأن عليها رسالة أو وأجا ينبغي أن تؤديه : « أني من الشعب .. الشعب يعرف كبيرة واقعة ، ولا الحق أن استمر في الحياة على كدهم وكدهم دون أن أعظم شيئا في مقابل ذلك » وهنا أيضا نجد أحد الأبطال الرئيسة في فلسفة برانت ، وهو أنه ينبغي للإنسان ألا يسبقوا كثره الذين يريدون لهم برائهم وأموالهم ، فله كان يعتقد بتفائله الشديد أن هؤلاء الأثرياء لن يمدحوا أبدا هذا الإحساس بالعدا .

التي تقوم على استغلال العامل ماديا وصحيا في سبيل تدبير أكبر قدر من الأرباح من ناحية ، ولكي الواسع التي يمكن اتخاذها لإصلاح تلك الصانع ورفع مستوى العمال من ناحية أخرى . فبينما تقوم البنية بالتسديد بطريقة عملية على قيمة الوسائل الإنسانية التعاونية لحل مشاكل العمال ، يقوم البطل بفتح القنوات والاجتماعات التي تشجع العمال فيها على محاولة حل مشكلاتهم بأنفسهم عن طريق تثقيف ذواتهم والعمل على رفع مستوى حياتهم .

اما المشروع الثاني الذي تقوم به المليونيرة لتخفيفه في هذا الصنيع فهو « سري السرور » الذي يقترح فكرته هاري جوسليت الذي يصل هنا « نجارا » ويقوم في نفس المثل الذي تقطنه انجلا ماستر ، وتؤكد الملائكة بينهما كما يطلع كل طرف في الآخر عن صفات مشتركة . فكلما ذكي مثقف يدرك قسوة الحياة ومثلها في هذا الصنيع ويكر في وسيلة لإدخال السعادة والتغيير إليها .

وهنا يقترح هاري الذي يؤمن « بجمال السرور » افادة مبنى كبير يجمع بين جدرانه مدرسة ومكتبة وقاعة محاضرات وصالة للرقص ، وتلحق به معاهد تعليم الموسيقى والتصوير والفن بأنواعه ، وتكون متارة لإنشاء التشعب ، وتعد انجلا بالحصول على المال عن طريق انتاج الوادعة المصنوعة بالتصنيع للمشروع . ويعد انجلا بهذا العمل الجميل . وسرعان ما تامل المليونيرة الطبية القلب التي تجد الحيرة الإجابة على استئثارها المديونة عن مسئوليتها تجاه أبناء هذا التشعب ، على تعريض هذا التشعب .. فتنتهي الرواية بانتاج « سري السرور » وزواج الشابين اللذين لم يصبها شيئا حبيبا للتشعب والسعي للخدمة .

وجدير بنا أن نوضح هنا أننا وإن اهتمنا بوجه خاص بالاشارة إلى الناحية الإصلاحية والفكرية لهذا العمل اليوناني ، إلا أن هناك من الزواحي الفنية الكثيرة ما يستحق الإعجاب والتسجيل . فكل إن برأت قد صور الحياة في شرق لندن تصويرا واقعيا بما يتقدمه كثيرا من الشخصيات الثانوية الصاعدة والناشئة والعلاقات الإنسانية والمشاكل المتأخرة من واقع الحياة ، مما يذكرنا في كثير من المواضيع بأعمال الروائي الفاضل شارلز ديكنز . إلا أن أبرزات لا يملك تلك الصيغة الغلاف التي يتمتع بها ذلك الروائي الكبير ، ولذا فإننا نجد هنا خليطا من الصور الواقعية الصادقة والأحداث المتخيلة التي تذكرنا بالقصص الرومانسية . « سري السرور » مثلا تقام ويتم بناؤها في أقصى أقصى يقع فيه هاري دون أن يعرف ذلك ، إذ أن انجلا تود أن تجعل الأمر مفاجأة سارة له ، كذلك فإن هذا القضي الذي لاكتشف أن القناة التي أعجبها وتزوجها ليست « خيطة » عادية بل قناة راقية مثقلة وصاحبة الملايين من انجلا ماستر ، إلا بعد زواجه بها .

ولمنا نجد هنا أن الإثارة القصصية التي يقدم برأت أرادها من خلاله أكثر تشعبا عما هو عاير بوجه عام في الرواية

أما الشخصية الرئيسية الثانية فهي هاري جوسليت وهو ابن جندي قام بتربيته أحد ضباط الفرقة العسكرية التي خدم بها والده ، وهو رجل ترى كان يؤمن في شبابه ببعض الآراء التقدمية وركى أن يقوم بتجربة يضم بها طبقة الفقراء . فإخذ هذا الصنيع من وسطه الاجتماعي التواضع وفلم بتربيته وتثقيفه في وسطه « الرافعي » متخلياً به إذا أعاد هذا الشاب إلى أهله فإنه لن يملك عن ذكر « العقيم » الذي نشأ فيه ، محدثا به أهله ومعاولا دفع انظارهم إلى ذلك المستوى ، فيفتح بذلك عينونه لحياة أفضل . فإذا ماكتشف هذا أكثر حقيقة الأمر تبادى في عير ميلاده الواحد والشرين ، وسرعان ما يقرر هذا الشاب العودة إلى الحياة مع « التشعب » ، يصبح هو أيضا مثل انجلا ماستر واحدا منهم .

ويتلقي الشابان في أحد أحياء شرق لندن ويقمان معا يونويا اجتماعية إنسانية ناجحة ، يقدم لها أنساب الأفكار وتقدم لها المليونيرة التخفية آثار .

وهكذا نرى أن الرحلة إلى يونويا التي تنبذ عادة شكل رحلة إلى مكان بعيد أو غير معروف ، أو شكل الانتقال إلى المستقبل القريب أو البعيد قد انقضت هنا شكلا آخر هو الانفصال من الحياة السهلة الرفيعة في غرب لندن إلى حياة العمل والجد في شرقها . ويبدو أن شرقي لندن أبعد ما يكون من العالم أمثال المرغوب فيه ، ولكن اليونويا فائقة على العالم مجتمع سعيد في هذا المكان أو على تغيير وجه الحياة في مكان هو أشد ما يكون حاجة إلى التغيير .

في شرق لندن تقيم انجلا مشغلا بخلق حياة « إنسان الطيمات » ، وتديره على أسس تعاونية بحيث تعمل العلاقات على جزء من الأرباح التي ينفقها الصنيع ، وهي إلى جانب ذلك تظف مساهمات تعمل على في الصانع الأخرى الاستثنائية وتمتج الكمالات لتراث راحة وتقدم لهم وجبات صحية ويسر لهم سبيل الترفيه والثقافة . وسرعان ما تدرك الكمالات أن هذا المصنع يختلف تماما عن أي مصنع آخر ، ولا تظف ريادة العلاقات معاودها من صاحبة المصنع لتقول : « إن كل شيء جميل ولكنه أكثر كثيرا مما تموتده الكمالات ، وإنه لابد أن يؤدي إلى الشعور بالضغط وعدم الرضا بين العلاقات الأخريات » فتد انجلا قائلة :

«لأنني أود أن يشعر بعدم الرضا فيدون عدم الرضا لأن يكون هناك تحسين . فكري أيها الأنسة فيما يرفع الإنسان من مستوى المعيشة . أننا نكتشف أن هناك أشياء أفضل نتأصل للوصول إليها أن هذا هو سر عدم الرضا ، وربما سر الألم أيضا » .

وتشرع انجلا للفتيان أن نجاح المشروع متوقف على جهنم وتناطهن ومهادنهن وأنهن سيتلن لصبيهن مما يملكه من أرباح .

وهكذا يعط برأت بصوره هذا المشروع هدفين هما : الاشارة بطريق غير مباشر إلى مساوي كثير من الصانع

فقد أكد الهدف قليلا . وبالرغم من ذلك فهذا كتاب يقرأ بسهولة واستمتاع ، فهو مليء بالمزج والاحتامات الإنسانية القوية . كما يمكن للقارئ ، الذي لا يهتم كثيرا بالتأثير الجري ، في المسائل التي يطالبها الكتاب ، أن يستمتع به من طريق السرد الناتج من قراءة قصة جيدة مسلية .

وبذلك الجملة الاخيرة أحد الأسباب الرئيسية لرواج هذا الكتاب ، لكونه نقرأ قصة مسلية ، يدل على أن المناهج الفكرية الجديدة غير مقبولة على أتباع الفأري . فمن مزاج الرواية البيوتوبية الناجمة أنها تستطيع أن تنقل رسالة أو فكرة معينة دون أن تبدو وكأنها تقدم درسا تعليميا أو خطا اخلاقي .

وقد امتدح النقاد بوجه عام بيزانت لا مجرد تقديمه موضوع الكتاب بسهولة من بداية الأمر بل لثجاها في استمراد هاجلته صلة القصة بأجزائها الثلاثة بدينية واضحة وجوية مستمرة ودوح عرجة واستلوب مشوق لم ينزل قط إلى مستوى الترح الرخيص . ولعل النقاد هنا يمتدحون صفة من أهم صفات الرواية البيوتوبية ، التي شددت القراء على الجنس القادم مثلا من قبل وهي الجمع بين الجسد والمزج ، بين التمسيلية والتعليم .

ومن أهم ما يلاحظ في استقبال هذه الرواية البيوتوبية أنه بالرغم من نجاح الكتاب في إثارة الاهتمام بصفته الإصلاحية فإن النقاد لم يتعرضوا كثيرا لمناقشتها أو مناقشة الفيلسفة الفلسفية التي إرثها بها . وأكثى معظمهم بالتعلق إلى المكان بصفي هذه الفلسفة أو استنتاجاتها . فخلط البعض إلى أن شائبة البهجة قد تكون مستجيبة ، وطيفة قلبها وبهجتها للناس ، وغايتها في خدمة غاياتها قد تكون متعذرة وذلك لتعدد اجتماع كل هذه الصفات في شخصية واحدة . وكانهم بذلك يشكون في إيمان بيزانت بصلاح الإنسان اتنام وجهه للعمل وتخلصه من حب الذات والاعتماد بالمصلحة الشخصية لهذا الحد ، كما شك البعض الآخر في قيمة فاعلية الفن بأنواعه في إدخال السعادة والرحمة إلى القلوب ، متكرين بذلك أهمية الثقافة التي تادي بها كثير من مفكرى العصر وخاصة ماثيو أرنولد الشاعر والنقاد المعروف في كتابه Culture and Anarchy ، أو (الثقافة والفوضى) .

ولكن النقطة الأولى تشير إلى موقف القاص في فلسفة بيزانت . فالرغم من أن القاص ، في شكل معدل يضيئ ، أنه اضعت فلا حقيقة قائمة ، إلا أن ذلك لم يكن ليحل مشاكل العمل والجمال أو ليخلق الهداية التي يشدها بيزانت ويرى أن تحقيقها سهل ممكن .

وإن دل الحماس الذي أوليت به هذه البيوتوبيا على شيء ، فإننا يدل على تعشش الرأي العام إلى خطه عملية للتصحيح واستعداده لقبولها وميله حتى ذلك الحين إلى حد كبير لتضليل الخطة التي لا تدعو إلى تغيير جوهري شامل في النظام السائد . ففي الوقت الذي بدأ المفكرون وعلماء الاقتصاد من أمثال

البيوتوبية في ذلك الوقت ، مما يكسب الرواية ككل شيئا من الواقعية والناجسك . غير أن هذا التماسك يكاد يفسده طول الرواية ، التي تقع في ثلاثة أجزاء ، مما دعا المؤلف إلى إتمام كثير من الشخصيات والإحداث التي لا تصل اتصالا مباشرا بالفكرة الأساسية .

ولكن ذلك لا ينقص من شأن حقيقة هامة وهي أن هذا العمل يشير إلى أحد وجوه تطور الرواية البيوتوبية ، وخاصة في الثلث الثاني من القرن العشرين حين يتسع الإطار القصصي ليشمل العمل البيوتوبي بأكمله بحيث لا يصور هذا الإطار مجرد الرحلة إلى العالم البيوتوبي كما رأينا في بعض روايات السبعينات بل يصبح الصورة المبسطة لهذا العالم كما سنرى في (العالم الجديد الجري) للألمى هكسلي ، و « 1984 » لجورج أورويل ، وغيرهما .

ولقد استقبلت رواية « أناس من جميع دروب الحياة ومساكنها » استقبالا حارًا من النقاد والقراء ، مما دعا بالرغم من أن « حبة قلب » المؤلف ، و « حبة للعدل » ثم يصردا النقاد تماما عن الإشارة إلى أيوب روايته الفنية كما أشار البعض . إلا أن نجاح الرواية ورواجها لا يرجع كلية إلى صفاتها الأدبية بل إلى عوامل أخرى ، مستشيرة إليها فيما يلي . فمن المعروف أنه قد بيع من هذه الرواية حوالي ربع مليون نسخة في إنجلترا وأمريكا كما أتت في النهاية إلى إقامة « سري للنسب » .

ولعل أهم أكتاف التي استمرت خلال مناقشة هذا العمل البيوتوبي في المجلات الأدبية ، والتي تهم القارئ ، يتجدهم : هو أن بيزانت قد كتب « رواية ذات هدف » ولكن بالرغم من ذلك قد نجح في جعلها « حبة وجدانية ومسلية » . وعكاز يرى كما أثيرا في مقدمة هذا الكتاب أن وصف أي عمل بأنه « ذو هدف » كان يوهي بأنه عمل جاف بنفسه الإبداع الفني ويغتر منه القارئ ، ولذلك فأننا نجد نائد التأييد - الصريحة التي لم تكن تهتمس إلا بالقليل ألتأيد من الأعمال القصصية - تجسده يعني ، وأثر بيزانت مل « نجساحه المؤكدة حيث كان يبدو للفنل ممكنًا على أحسن تقدير » (١) . ويكتب نائد التأييد أن أعظم نقطة في نجاح بيزانت الملحوظ - هو أنه كتب رواية ذات هدف ولكنه جعل منها ملاحيا ، جذابا ، ومغفولا بالقدر الذي لا يتطلب القارئ أكثر منه (٢) . وعاق نائد البكوتسجان بقوله أنها رواية ذات هدف وإن مثل هذه الروايات ليست بوجه عام أفضل أنواع القراءة (٣) ، ثم أضاف شارحا :

« ذلك أنه أما أن الهدف يشغل معظم الكتاب ، أو أنه يفتنى تماما من القصة ، أما مزج ألتأجين : الهدف والقصة ، بحكمة فنادر . وحتى وأثر بيزانت لم ينجح تماما في ذلك ،

(1) Times (26 Dec. 1882), P. 5.

(2) Atheneum (7 Oct. 1882), P. 461.

(3) Scotsman (11 Oct. 1882), P. 8.



في اللغة الفرنسية

تأليف ليونارد سينجور
ترجمة دكتور يسري خريس



عندما نتعرض لتاريخ الأدب الزنجي ، ينبغي علينا أن نتتبع تطور الأحداث ، ففي الفترة بين ١٩٣٠ و ١٩٣٥ ضمت أوربا جراح الحرب العالمية الأولى وقسمت حدودها بين منافع وخسائر ، توغى الوقت الذي كان الاقتصاد الأوربي لا يزال يشقى حراث الماضي القريب من أثر الحرب ، دخل السورياليون فترة الازدهار . فقد تخلفت أسلحتهم في مواجهة ثبات الواقع المتناقض في أثناء بحثهم المستمر عن أسباب الحرب العالمية الأولى . ورغم أثارهم لقضايا عديدة فانهم بكل تأكيد لم يتمكنوا من دفع الأشياء في اتجاه جديد . لقد كانوا شعراء ورسامين ، وبمعنى آخر خياليين . وعرفوا أنهم يبدون بدورا لحصول قريب . وليس يهنا أن بعض الشبان قد اتبهم ، ولكن ما يهنا هو المعنى الحقيقي للحركة السوريالية الذي يكمن في محاولة الشعر أن يتضمن معنى إنسانيا ، عن طريق استخدام اللغة استخدما جديدا . وفي هذا الوقت كانت الأشكال التقليدية للشعر في فرنسا قد وصلت إلى الحد الذي أوجب الإطاحة بها ، مما أعطى السورياليين فرصة لأن يضعوا أساسا جديدة للموقف الإنساني .

الاستوائية ، وهناك تعرفوا على بلاد الشمس وأحضروا معهم فضلا عن ذلك مشاكل غريبة متعددة ، واكتشفوا معنى خاصا للحياة وتفسرة أكثر نظرة للعالم والأشياء . لقد حققوا حلمهم في أن يسافروا على « سفينة رامبو الكبرى » لكي يكتشفوا عالم الطفولة . وبمكس رامبو أحضروا معهم من عالم الطفولة أشعارا ، أشعارا من الشمس والمصباح

قضى سنذرار Candrars وسوبريفيى Supervielle وأبوللينير Apollinaire وغيرهم من الشعراء فترة شبابهم في الاستقصاء والكشف في البلدان

• التي ليونارد سينجور رئيس جمهورية السنغال هذه المحاضرة في قاعة محاضرات جامعة ميسونيغ بالانبا في ١٥ نوفمبر عام ١٩٦١ (انظرهم)

والحمم البركانية ، أشعار تام تام Tam-Tam Poésie
 أن سندرار وسوريفيني وأبولنير هم الذين
 أحضروا معهم قبل كل شيء ديبب الأقدام وضربات
 القلوب التي مازالت العائنا في الشعر العرسى
 مجرد ذكرى . وظهرت من خلالها أشكال جديدة ،
 حيث احتكت الكلمات بعضها ببعض متناثرة في
 شرارات ، في لهيب ، في نجوم مطرة ، مما أدى إلى
 تكسير قواعد اللغة ، وهو الذي يحدث عادة عندما
 تدخل كلمات جديدة إلى لغة متطورة .

كان هذا عرضا مبسطا للتجربة السوربالية .
 وعندما ارتقت التجربة إلى مستوى العقيدة ، شحذ
 طلاب السنغال والجزر الكاريبية في أوروبا وفي الحى
 اللاتينية بباريس أسلحتهم ، التي أرادوا بواسطتها
 توجيه المستقبل . لقد علمت أوروبا هؤلاء الطلاب
 - كما علمت آبائهم من قبل - ثلاثة قرون بأكملها
 أنهم لم يفنوا ، ولم يرسموا ، ولم يبنوا ، ولم يرقصوا
 قط ، وأنهم العدم المطلق تحت جلدهم الأسود .
 واتفق هذا في ظاهرة تحطيم الثقافة التي تلخص
 في وضع المستعمرات خارج التساريخ ونزع كل
 مسئولية عن أبنائها ومنعهم من تملك المسالم .
 وباختصار ، لقد كان هؤلاء الشبان متمسكين إلى
 الثقافة ، وحاولت أوروبا في ذلك الوقت أن تعيد
 ثقافتها من خلال الاتصال بالثقافات الأخرى . إن
 حاول الرسام أن يجدد باستخدام التكميلية
 والموسيقار بالجاز والسورباليون بالشعر الذي يعتمد
 على قوة اشعاع الصورة . وابتدأ الشبان السنغاليون
 والكاريبيون بالجامعات الأوروبية في التفكير ، خاصة
 بعد قيام سان دومنجو ، على ضربات الطبول وعلى
 أنفاس لامبى Lambi الذي كان له أثر كبير في
 نفوسهم . وجذبت أمريكا السوداء الأنظار اليها حين
 أفرغت كل صرخة فنية نفسها في تشنجات عصبية
 وكثر الكلام عن الجامعة الزنجية Pan-Negritism

ولم يستطع هؤلاء الشبان المثقفون أن يظلوا بدون
 عمل . فلم يكونوا بمثابة ممثلين لشعبهم فحسب ،
 بل سعوا لأن تتقابل الشعوب . ولم يكن معهم
 آلات حاسبة يقدمونها ولا حتى أشباح موتى . كان
 كل ما يمتلكونه هو الشعور المتوقد بأن هناك شعبا
 يعرف أنه قد أخذ يولد في المسالم من جديد ،
 كالخميرة التي ينقصها الدقيق الأبيض .

وهكذا ، قرر هؤلاء الشبان الزواج أن يعبروا عن

• Tom Tom مائة من آلة إيقاع بدائية •

عالمهم الزمجي باللغة الفرنسية . ويعبارة أخرى ،
 أن يضعوا أكثر التجارب رفيعة في أكثر اللغات
 تجريدا . ولم يخل هذا العمل من الخطورة ، وسوف
 يقرر ذلك مؤرخو الأدب في المستقبل . فلنتذكر الآن
 فقط هذا الإيمان ، هذا الأمل المشوب ، لقد وجب
 البناء ، وجب أن تقف منتصبا في مواجهة عالم
 تركك منذ مدة طويلة في هدوء ولا مبالاة ، وجب
 استرجاع كرامتك كإنسان من أصحاب السلطة
 وأتباعهم .

أى طريق يجب اتخاذه ؟

إن الماركسية تقدم حلا . وسوف تشق طريق
 التطور المؤدى إلى مجتمع لاطبقى . ولكن فكرة
 الطبقات الأوربية لم تجد لها مكانا في إفريقيا
 السوداء ، كذلك فإن فكرة انكار الله وإن لم يكن
 انكارا كليا للوجودان مطلب غير معقول ، ومعناه
 بالنسبة لإفريقيا السوداء تفتيت الحياة القبلية ،
 ومعنى ذلك تفتيت الحياة على الإطلاق . إن الماركسية
 مهيمنة بظلم نفسها ضد الرأسمالية الكبيرة والاحتكاريين
 الذين حكموا البروليتاريا الأوربية . ولكن ألم
 تلت المواد الخام من إفريقيا ؟ وقد أنفع منها بالمثل
 الفولتيرى الأوربيين من خلال الوضع الاستعماري ؟
 وإذا قرأنا الزنجي باعتناقهم للماركسية الأوربية فإن
 يصبحوا من أحسن الظروف أكثر من مقلدين فقط
 لذلك كانت ثورة من نوع آخر .

كان هدف الوحدة الزنجية الروحية ، تجميع
 الزنوج المبشرين في العالم تحت راية المطلب الجماعى
 لاسترداد كرامتهم الانسانية . وهذه الفكرة ليست
 خالية بكل تأكيد من القدرة على استهواء المثقفين
 الزنوج الشبان . لقد عرفوا أن تحقيق وحدتهم
 يستلزم تخطى الفكرة العنصرية . فمن الواجب أن
 تفرض نفسك دون عنف ، كيلا تخون نفسك في
 النهاية ، ولإدراكهم مطالب شعبهم الاسامية في
 حضارتهم الجديدة الناشئة ، قرروا ألا يظلوا
 متعصبين ، فقد عرفوا أن كل وهم عنصري يجبر
 وهما آخر معه .

واختاروا لأنفسهم بعد تردد مذهب « الحضارة
 العالمية » وأرادوا أن يكونوا قادة هذا المذهب .
 فإذا كانت حضارة عصرنا تتطلب التعايش المشترك
 فإنه من المستحيل الاستثناء عنه بالنسبة للشعوب
 الأخرى وخاصة للزنوج . وهكذا عاد كل شيء إلى

فلتستمعوا الشاعر السنغالي ديوب Dlopp

« اصع جيدا
للأشياء ، أكثر من الجوهر
تسمع أصوات نار
أصغ الى صوت الماء
انصت للريح الباكية
أنه نفس الأجداد

الأموات ، لم يذهبوا قط
انهم فى الظلام الذى يضيء نفسه
انهم فى الظلام الذى يزداد عتمة
الأيواب ليست تحت الأرض :
انهم فى الشجرة التى ترتجف
انهم فى الخشب الذى يتأوه
انهم فى الماء المتدفق
انهم فى الماء الذى يتام
انهم فى الكوخ ، فى الجميع :
الأموات لم يموتوا » .

أصله ، وعدنا الى افريقيا الأم - وكان هذا هو مجال
عمل الشاعر - فقد حلم الشعراء بانسانية أكثر
انسانية ، وسلطوا أضواء العصر القاسية على حقيقة
نشأتهم .

يقضى الشاعر الكاريبى ايميه سيزير Aimé Césaire
« لم يخترعوا البارود ولا البوصلة
لم يلهموا قط أن يسيطروا على البخار ولا الكهرباء
لم يكتشفوا البحار ولا السماء
غير أنهم يعرفون موطن الألم حتى آخر ركن فيه
الذين تعلموا السجود بكل سهولة
ووصموا كابناء غير شرعيين ..

الذين ، بكل تأكيد ، بدونهم لم تكن الأرض أرضا »
ليس فى قدرة الضعفاء أن يحتاروا مكانا وسط
عالم من الصخب - اليس الشعر حقيقة فى جوهره ؟
اليس الشاعر هو ذلك الذى يعرف ويعبر ؟ ان
للشعر قوة خفية ، لقد عبر شعراؤنا عن أملمهم ، كما
عبروا عن أمل شعبيهم ، ولم يخافوا أن يفقدوا
شيئا ، حتى ولو كلفهم ذلك حياتهم نفسها - كانوا
غزاة الأمل - ومن افق يسد طريق العبث نادوا
بشباب القلب - لقد نادى داماس Damas من

جوانا (1) :

« أعيذوا لى ديمتى السوداء
التي لعب بها معكم لعبتى الفطرية الإنسانية
أود أن أبقي فى ظلال شريعته
ان استرد شجاعته
جرائى
أن أشعر بنفسى
بنفسى مرة أخرى كما كانت بالأمس
الأمس
دلا متناقضات

الأمس حيث حلت ساعة الفراق »

لقد توالت علاقة افريقيا بالجزر الكاريبية بعد
نضوج الفكرة الزنيجية - ففنى شعراؤنا أغاني لانهاية
لها ، أغاني الحب التى تدعو كل الشعوب لتعيد
الإنسان - سوف تصوير افريقيا قلب هذا الميد -
انها « روح الأرض السوداء » ، حيث تنام المعجائز »
كما يقول تيرولين Tirolen من جواديلوب (2) فى
« باليه الساعة » - عالم التماسك الكلى ، حيث الماء
والنار والأحجار والآلهة والأجداد أعضاء أسرة واحدة .

(1) - شمال أمريكا الجنوبية

(2) - من الجزر الكاريبية



الدرب الجريح ، فى سان دومنجر
الذى تهشم ذات صباح
على طريق نصر الاستقلال .
وفى أيام الحيشة المظلمة الاليمه
جتتم من كل أرجاء العالم
تضفون نفس الحكمة المرة
نفس الفيلذ
نفس الصرخات
فى فرنسا
فى بلجيكا
فى ايطاليا
فى اليونان

ولم تخجلوا ان تقاوموا الموت » .

لقد عبر شعراؤنا عن قوى شعبيهم ، كما عبروا
عن فضائله وآلامه غير أنهم يتكلمون دون حقد عن
آلامه ، فهم يعون هذه الظاهرة التاريخية . ويعلمون
بعالم يسمى الى خير البشرية ، كما أنهم يحبون
مساعدة الآخرين ، لذلك تجد أغنيتهم مليئة بالأمل .

انهم ليسوا

« الذين لم يكتشفوا شيئا قط
الذين لم يسيطروا على شيء قط

غير أنهم يتجنّبون

لجرحي الأشياء

لأنهم اعلموا بالشكل الخارجى ، ولكن

بالحركة الداخلية فى الشيء

ليسوا مضطرين ، وانما يلعبون

لعبة العالم



حيث حقيقة الانسان البدائى

المتفتح لكل نساء العالم

ان يوجد مكان للرقص الاخرى لكل نساء العالم

لقد كانت هذه الارض الجذابة بالنسبة للشعراء
الذين شتتهم التاريخ فى مختلف نواحي العالم ، منبع
قوة لهم واطفاء لطمثهم ومكان حج لهم .

ينادى رومين Roumain من اعماق هايتى بكل
بكل ما فى صدره من قوة .

« افريقيا ، اننى افكر دائما فيك ، افريقيا

انك بداخلى

كشظية فى الجرح

كجناحى العناية الالهية فى وسط القرية »

ونيجر Niger الشاعر الذى جاء من جواديلوب
الى الارض الافريقية كموظف استعلامات ، فوجد
هناك اجداده مرة ثانية .

« لقد نفونى فى هذه الزاوية من الارض

حيث مات اجدادى

وحيث مات الغزاة ، الذين قتلوا اجدادى

ومات خلفاء اجدادى الاموات

حيث مات املى

املى فى وعى البشر » .

يسال شعراؤنا أنفسهم ، كيف ياخذون مكانهم
فى العالم كبشر . ولم يعرف تاريخ الجزء الاسود من
الارض حدثا له اشعاع مثل اشعاع هذه الرغبة
المتوقدة التى يتحد فيها الشعر من كل جهات للريج
الأربع . فهنا لا توجد « مدارس » والكلمات التى
فوق البحار والغابات فى نغم واجد وفى أخسوة
واحدة .

يذكرنا بريير Brière من هايتى قائلا :

« قابلتكم فى مصاعد باريس - قلتم

جئنا من السنغال والجزر الكاريبية .

والبحار المتقاطعة ازبدت فوق اسنانكم ..

على ظهر زورق المحيط تكلمنا معا

عرفتم كل مواخير العالم

تفاهتم عن الحب بكل اللغات

كل الاجناس ذاقتم اللغة بين أذرعكم القوية ..

خرجتم من المطبخ

وقذفتم للبحر ضحكة كبيرة

تعادل عدية ثمانية من أولؤ ..

خمس قرون وفى أيديكم السلاح

لقد علمتم انواع المستقلين

معنى الحرية .

ضمدتم الدرب الجريح بالانتحارات

ومهدتموه بأحجار لا اسم لها

انهض واصرح :

« ! »

لقد رأينا كيف تملك شعراؤنا السلطة السياسية
من خلال جنود زنجيتهم • وكان شعرهم قبل كل
شيء يعبر عن أغاني الجماوية والأخوة •
قوة الكلمة ! لقد أصبحت الزنجية نقطة اتحاد
عالم بأكمله ، واكتسبت من خلال التعبير باللغة
الفرنسية راحة افق العالمية • وبذلك ضاعف
شعراؤنا ثراء اللغة الفرنسية •

ويمكن للاقتصادي الانساني فرانسوا بيرو
François Perroux أن يتكلم عن « التفكك البناء » •
هل هي حقا مجرد صدفة ، أن يكون بعض شعراء
الفرنسية المعاصرين المتأخرين من افريقيا أو من
الجزر الكاريبية ؟ لقد أدخل بالفعل شعراء الزنجية
الذين ظلوا مخلصين لتقاليدهم ادراكا جديدا للكلمة
الفرنسية • ونادى سيرير :

« كلمات ، لو اننا صنعنا بأيدينا قطعة كبيرة
من العالم

لو اننا تزوجنا قارات بسرعة
لو اننا سيطرنا على أبواب دخانية
كجانب « نعم » كلمات ؟
لكنها كلمات داهية •

كلمات ، هي الفيزان ، والريح المحترقة وحمى
المسقع

والشرار ، والنار في الغابة ، واللحم المحترق
والمدن المحترقة •

الآن يضيء الأفق • ويقف الشاعر في خدمة
الجماعة •

وقد سمعت في كل مكان « قوة العنصر الدافعة »
التي تكلم عنها بريير من هايتي • وبدد الظلام شعور
حاد كالشمس في أوجها ، وفرض نفسه شيء
جديد ، أمكن رؤيته والاحساس به • يمكن لتيجر
أن يقول :

« سوف تتكلم افريقيا

الآن يجب أن تطالب بذلك

سوف تتكلم افريقيا

افريقيا العدالة الوحيدة والاجرام الأوحده

الاجرام ضد الانسان

اهانة افريقيا

اجرام كل من يتعصب ضديك »

حيث لا يوجد سرير صلب قط • كل مياه العالم
لحم من لحم العالم
نابع من حركة العالم »

وعندما عاد شعراؤنا الى شعبيهم ، عرفوا بالكافحين
فهم يعرفون المكان الذي يقف فيه شعبيهم وسط تيار
العالم • كما يفهمون أنه تبعا للنظام الاقتصادي
المتحكم ، هم بروكيتاريا البروليتاريا • ولكنهم
يدركون قبل كل شيء قوة اللغة التي يفترون
من مملكتها • ونظرا لصلابة الحقائق ، نادوا ضمير
العالم • لقد رفعوا رأسهم عاليا كحلم • ويسأل
الشاعر رومين :

« متى ، أخيرا يا شعبي ، سيصبح الشتاء لهيبا
طاردا عاصفة من طيور الرماد
حتى اتعرف على بحث يديك » •



ويأمر الشاعر السنغالي ديوب :
« أنت يامن تحنى نفسك ، أنت يامن تيكى
أنت يامن ستموت يوما ما ببساطة دون أن تعرف

لماذا

أنت يامن تحرس هدوء الآخرين وتكافح من أجلهم
أنت يامن نسيت عيدك الضحك
أنت يالخي إذا الوجه المليء بالخوف والقلقي



لقد وصفت هذا طريق منى فيه شعراؤنا ، فهم
يحبسون كسياسيين بمعنى هذه الكلمة الأصل ،
ويريدون كشمراء للجماعة أن تكون هذه الجماعة
قوية وجميلة .

وبدأوا يحلمون بهدف أكثر رحابة وتلفانفاسهم
القوية الإنسان كله ، ويشعرون بارتباطهم بالآخرين
الذين يشادونهم لمبدأ الشعوب . فلتستمع الى
رومين فى قصيدة « بالرغم من ذلك » :

« أريد أن أكون من عنصركم
ياعمال وفلاحى كل البلدان
الشيء الذى يفصلنا
المنابع ، المسافة ، المساحة
البحار

آثار ذيد المجدفين ، فى يرميل ملء
بالنبيلة

غسيل من السحب يحف على الأفق
هنا يجفف مستنقع قدر
هناك يشذب السهل بمقاصات الصقيع
هل يساوى - المنابع ، والمسافة ، والمساحة
والأصل ، والوطن

والجلد ، والعنصر ، والآله -
هل يساوى كل ذلك

عدم مساواتنا البغيض ؟ » .

عامل منجم فى النمسا (١) . عامل منجم رجر
فى جوهانسبرج

عامل معادن عند كروب ، فلاح قشتاله (٢)
الصلب

مراوغ عيب فى صميلة ، عامل يومية هندی

(: نسي أحطو فوق عنتيك - أيها الطريد

أثنى أخذ يدك فى يدي - أيها المنيود)

جندى فى الميدان ، عامل المائى فى مسجن

موآيت (٣)

هنود أمريكا .

كما تعزف التيارات المتعارضة

« هارموني » الوجه

لذلك نعلن وحدة الألم

والشورة

الشعوب كلها على سطح الأرض

وفى تراب الأصنام

نخلط عجينة العصور الأخوية » .

هذا هو الطريق الذى قطعه الشعراء الزنوج .
ويعد ما أعلنوا وحدتهم وإرادتهم فى أن يأخذ
شعبهم نصيبه فى بناء عالم جديد ، اتجهوا الى
الأخوة فى عالم بلا حدود . وظلوا مخلصين بمهمهم

(٢) سهول فى وسط اسبانيا

(٣) مسجن فى برلين .



(١) شجال غرب اسبانيا

الدكتور حسن قلشي

يقدم على ساحت

- ٢ مليون مسلم ، ١٥ ألف مخطوط عربي في يوغوسلافيا .
- يجب تهذيب صداقة عبد الناصر وتيتو .
- مشاكل الترجمة والاستشراق لا تكفي لحلها المعاهدات .
- اللغة العربية الفصحى لغة عالية .
- السرحيات الكوفيدية فقط تكتب بالعامية في يوغوسلافيا .
- الشهادة شي ، والعمل العلمي شيء آخر .

وفي هذا اللقاء يقف الدكتور قلشي الكثير من الضوء على الكثير من المسائل التي يشغل اهتمام الأدباء والباحثين العرب واليوغوسلاف على السواء ..

والدكتور قلشي عدد من المؤلفات والإبحاث نذكر منها :

- وفيات ليجاتيكي محمد باشا (بالتعاون مع محمد محمود فسكي) . مطبوعات معهد التاريخ بجمهورية مقدونيا (١٩٥٨) .

- الأدب التركي في عهد التنظيمات (١٩٥٤) .
- مكراب علي الجبين .. مجموعة قصصى للاستاذ محمود

تيمور مترجمة الى اللغة المقدونية .

- { قصيدة من الشعر العربي باللغة الصربوكروايسية والمقدونية .

- ٧٠ بحثا ومقالة في المخطوطات والأوقاف العربية وآثار العرب والمسلمين في يوغوسلافيا وألبانيا .

- متى وكيف بدأ اتصالكم الشخصي بالأدب العربي ؟

جـ تمت اتصالاتي الأولى باللغة العربية إبان عهد الطفولة . فقد بدأ أبى يلمنى العربية قراءة وكتابة ، وأنا في السابعة ، ودرست القرآن من عمرى جللت ربع القرن الكريم ، ودرست التجويد وأسس العلوم الدينية ، ثم درست النحو والعرف العربيين واللغة التركية بأحدى المدارس الثانوية الخاصة بالمسلمين في سكوبيه .

الجمهورية العربية المتحدة خلال السبعينيات
الفاشي الدكتور حسن قلشي المستشرق
اليوغوسلافي ، والأساس المساعد للغة
العربية وآدابها بكلية الآداب بجامعة
بلغراد .

زار

وقد ولد الدكتور قلشي عام ١٩٢٢ في قرية سربتسه ، إحدى قرى مقدونيا ، على أسرة مسلمة . وكان جده مدرسا وأبوه مدرسا وأماما وواعظا .

وإن وهب نفسه منذ طفولته للدراسات العربية وآداب لغتها ، بحكم نشأته واهتمامات أسرته . وفي عام ١٩٥١ حصل على الليسانس بدرجة ممتاز من قسم اللغات الشرقية بجامعة بلغراد ، ثم عين معيدا بنفس القسم في العام التالي ، وبدأ يكتب وينشر في شتى الموضوعات اللغوية والأدبية ، فكان أن ألقى من امتحان الماجستير ، ونوقشت رسالته للحصول على درجة الدكتوراه في يناير ١٩٦٠ ، وكان موضوعها « الوثائق العربية للأوقاف في يوغوسلافيا » .

ومنذ هذا التاريخ وهو اليوغوسلافي الوحيد الذي يقوم بتدريس اللغة العربية وآدابها بكلية آداب بلغراد . وقد اشترك في مؤتمرات دوليين للاستشراق ، وليس في أكتوبر ١٩٦٤ جمعية المستشرقين اليوغوسلاف . كما أنه مشغول منذ أربع سنوات بأعداد قاموس الصربوكرواني العربي بالإشتراك مع الدكتور كامل الجوهي ، وهو أول قاموس للفتن ، وسيتم . ه ألفا كلمة وتصير .

وبعد الحرب الثانية مباشرة سجلت اسمي باسم اللغات الشرقية بجامعة بغداد ، فأتاح لي ذلك أن أتصل اتصالاً مباشراً بالأدب العربي ، مما جعلني أحبه وأكرس حياتي له ولثقته .

مؤسس القاهرة

يحتفل أن يكون يوغوسلافيا

● معنى هذا أن صلة العرب بيوغوسلافيا ليست حديثة ، فكيف بدأت هذه الصلة الآن ؟ وما علاقتها بالإسلام ؟

— إن صلة الشعوب اليوغوسلافية بالعرب قريبة جداً ، فهناك بعض الوثائق التي تدل على وجود جماعة من المسلمين في شمال يوغوسلافيا التي كان آنذاك تحت السيطرة التمسوية الجرية ، قبل وصول الاتراك ، أي قبل القرن الرابع عشر ، وكان هؤلاء المسلمون يعيشون في محيط مسيحي ويطلق عليهم اسم « الاسماعيليين » .

ويذكر المؤرخ العربي المشهور ابن الأثير أنه وجد بعض شيوخ طائفة منهم أقامه على حياة هؤلاء المسلمين والمصاب التي يلقونها في سبيل الاحتفال بدينهم أمام تغفل المسيحية .

والواقع أنه لم يبق هؤلاء المسلمين أثر ، لأن الحكومة الجرية والتكسية الكاثوليكية عمداً على إقناطهم حتى زال الترميم تماماً . لكن هذه النقطة بالذات لم تحقق أو تدرس بعد .

وإذا رجعنا إلى التاريخ العربي في الأندلس لوجدنا أنه كان من بين حرس ملوكها عدد من السلاف ، أي الصقالية ، كما يسميهم المؤرخون العرب ، وكان منهم ، كذلك ، القواد والأدياب ، بل إن هناك دعوى تقول بأن مؤسس القاهرة « جسر »

الصقلي كان من يوغوسلافيا ، وإن صحه اسمه هي « الصقلي » كما يعتقد بعض المؤرخين أن السلاف الجنوبيين الذين كانوا يهاجمون الإمبراطورية البيزنطية من الشمال ، وأن المرسلين كانوا يهاجمونها من الشرق ، تعاونوا في الاستيلاء على مناطق بيزنطية وأخصاصها .

ويذكر هؤلاء السلاف الجنوبيون أن أو اليوغوسلاف الحاضرون ، في آثار مختلف المؤرخين العرب مثل بلادوري ، وابن الأثير ، وابن فضلان ، والأندلسي ، وغيرهم .

أما فيما يخص بعض المسلمين اليوغوسلاف بالعرب ، فهذه فرد بدأت في عهد العثمانيين ، ففي عام ١٢٨٩ حدثت معركة خطيرة بين الاتراك والإمراء الصربيين الذين هزموا في هذه المعركة ، مما أدى إلى تولي العثمانيين في شبه جزيرة البلقان والحجر ، ومنذ ذلك الحين أخذ الإسلام ينتشر معه الفلسفة العربية التي كانت تدرس في المدارس بجميع المدن . وكانت اللغة العربية من أهم الرماد في جميع المدارس ، كما كانت الكتب المدرسية كلها بالعربية .

نذكر مثلاً أن اللغة ذاتها كانت تدرس من « الكافية » والامية ، واللقمة من « المكنى » ، والحدائق من « صحيح البخاري » و « صحيح مسلم » ، وغير ذلك من إلهام الكتب المرفوعة . وقد بلغ عدد هذه المدارس في القرن الثامن عشر نحو ٢٠٠

مدرسة ، وكانت أهم المواد التي تدرس فيها : القرآن الكريم والعهد والتفسير والحاشي والأبيان واللقمة والفراسي والتلقيب ، لكن نشاط هذه المدارس لم يلبث أن توقف بعد استيلاء العثمانيين من تلك المناطق .

ونتيجة لهذا نجد أن عدداً من الكتابات والتفوشي على المساجد والمدارس كتب باللغة العربية ، وكذلك عدداً كبيراً من وثائق

التسوية الإسلامية ، كونها الزواج والوصية والوكالة والعق ، وكثيراً من وثائق البيع والشراء والشهادات الرسمية ، وأهم هذه الوثائق وثائق الأوقاف ، وكان يعبرها القضاة والمتشغلون بالافتاء ، ومنهم عدد كبير من أبناء يوغوسلافيا في ذلك الحين . هل يمكن أن تعطينا مثلاً لهذه الوثائق ، وخاصة تلك التي كان يعبرها أبناء يوغوسلافيا ؟

— نعم ، ولتي يرى القاري مدى إلمام اليوغوسلاف بالعربية في ذلك الحين ، نقتل له بالجزء الأول من إحدى الوثائق المكتوبة عام ١٩٩٣ ، وقد وجدت في إحدى المدن الصغيرة ، ونس هذا الجزء كالآتي :

بسم الله الرحمن الرحيم

« العهد لله الذي نلزم بأبدان المهدات ، وتوحد تكوين الكونيات ، وتأنيت في بيدها كبرياته تقول العفاد ، ووليت في يحار جلالة إلهام الراسخين من العلماء ، قد اعترفت بالبحر من كمال معرفته الأولياء ، وشوشت التعلمات بوجوب وجوده ، واستناعت العلم عليه والثناء ، وفق خيار عباده لسلوله صالكة الصغيرات ، وبعدهم بالكماترة عليها يوم تبدل الأرض غير الأرض والسموات ، والصلاة والسلام على رسوله ونبيه محمد صاحب الآيات والمعجزات ، الشيع المثلج يوم المرافسات ، وعلى آله وأصحابه الذين والأبوا لله على أداء السنن والواجبات .

وبعد ، فإن الله تعالى خلق خلص مراده بتأمل غنايته ، وأوداهم إلى كنف عصمته ورحمته ، وزيدهم رزقته العفصل الواسع ، وخلاهم بحيلة الشرع الناصح ، وجلا بكل الهداية عيون بصائرهم ، ونور بنور الهدى شمالي سرالهم ، ووفهم ليتقربوا بأنواع القرب والطاعات إلى مولاهم ، ويتزودوا بعرف مولاهم إلى المصيرات لأخراهم من أولاهم ، ومن جملة من جرى على هذا الأسلوب بعمل رفساد ربه غاية الطوبى ، الولي العظيم ، حلاله العلماء الفضل ، وخاصة الفضلاء الكفصل ، فخر السابقين ، وذي التبحرين ، منان الملك والدين ، مولانا يوسف جلي ابن الرحمن العالم العامل بدر الصبر مسولانا محمود الفاني ، آدم الله عمره ، وغير أخلافة . »

والواقع أن الصحيح كان وما يزال أحد وجوه الاتصال الهامة بين مسلمي يوغوسلافيا والعالم العربي . . بالإضافة إلى تولى عدد كبير من أبناء يوغوسلافيا مناصب عالية في مختلف البلاد العربية كالولاية والقضاء ، والقيادة ، وكذلك ما يقوم به الآخرون في دور إزاء مسلمي بلقانا ، فقد خرج فيه عدد كبير من أبناء وقتنا .

مليونان من المسلمين

● وما حال المسلمين اليوم في يوغوسلافيا ، وكم عددهم ؟

— يبلغ عدد المسلمين في يوغوسلافيا نحو مليونين ، ولهم نفس الحقوق والواجبات التي لبقية المواطنين . ويحتل عدد منهم مناصب عالية في جميع أوجه الحياة ، فمنهم الوزراء والدعرون ، وأساقفة الجامعة والشعراء والإدلاء ، والأكبر على سبيل المثال عيشا (أي محمد) سكيوفيتش ، أحد مسلمي اليوسنة ، الذي يشغل منصب رئيس اتحاد الأدباء اليوغوسلاف ، واسكندر كويتوفيتش ونعت سراييتش ، وهما من أبرز الشعراء .

والكثير في يوغوسلافيا متفصل عن الدولة ، مما يعني أن التعليم الديني لا يوجد في أية مدرسة حكومية ، ولكن هناك



د. حسى تشي

« إذا أخذنا بعين الاعتبار كل ما ذكرناه حتى الآن ، لاحظت حقيقة وجود كثير من المؤلفات التي كتبها أبناء يوغوسلافيا باللغة العربية ، أن هذا من هؤلاء الأدباء درسوا في مدارس يوغوسلافيا ، أما القسم الأكبر فقد درس في اسطنبول والآنهم في القاهرة . ولجميع قسم من هذه المؤلفات العربية في اللغة ، ولكننا نلاحظ ، ولذا نشكر بعضها في الصالح الإسلامي كله ، وطبعنا أكثر من كاتب يوغوسلافي استخدم العربية ، مثل مؤلفات علي دده في التاريخ ، وكذلك كتابي علي فهمي ، وأحمدنا في شعر أصحاب رسول الله ، والآخر بعنوان « طلبة طالب في شرح قصيدة علي بن أبي طالب » . ولقد استفاد دارس مصرى هو الدكتور كامل البوهي أن يدرس هذا الأدب دراسة عميقة ، وأن ينال فيه درجة الدكتوراه من جامعة بلفراد في موضوع « مؤلفات أدباء اليوغوسلاف باللغة العربية » .

يجب تعقيب صداقة عبد الناصر - تشي

● أرى في يوغوسلافيا ترابطا وتقاربا بينها وبين الشرق المتحدث بالعربية بصفة خاصة ، فكيف نعلقون هذا ؟

« لأشك في أن هناك ترابطا كبيرا بين الشعوب اليوغوسلافية والشعب العربي ، ويجب ألا ننسى أن القومية التسعوب اليوغوسلافية عاشت خمسمائة سنة تقريبا تحت سيطرة دولة إسلامية كما نعرف ، وهي سيطرة تركت آثارا كبيرة في الحياة المادية والروحية . ولا تزال نجد كثيرا من الكلمات العربية في اللغة العربية ، وكذلك نجد تأثيرات في الفولكلور والفن المعماري ، كما نعرف جميع الشعوب اليوغوسلافية الكثير من الإسلام والعرب . وهناك عنصر من أهم عناصر الترابط الحديثه تحته الصداقة الصحيحة بين بلدنا ، التي قام بومسج أساسها الرئيس عبد الناصر وفيتو ، تلك الصداقة التي يجب تعميمها وتوسيعها في جميع النواحي ، وخاصة في الثقافة « من

منظمات دينية إسلامية كمجلس العلماء الذي يختص بشئون الدين والتربية الدينية ونشر الكتب الدينية ، ورعاية رجال الدين ، كما أن رجال الدين في جميع الطوائف الإسلامية حق الصلوات السعي والعتاش كسبواهم من موظفي الدولة والمواطنين .

ويوغوسلافيا بلد متعدد الأديان والقوميات ، الأمر الذي استغله بعض رجال الدين والحقون وعملواهم خلال الحرب الثانية في الأثرة القتل والقتل بين المواطنين . أما بعد الحرب فقد بذلت جهود جارية في توحيد دماغ الإغاء والوحدة بين جميع التسعوب والقوميات والطوائف الدينية ، وأصبح الجميع يتمتعون بنعم الاشتراكية ، ويسعون وراء بنائها والاستفادة من لغاتها بطريق المساواة والعدل . وقد أدى هذا إلى تقوية الكيان الداخلي وإلى الوحدة السياسية ، وبالتالي إلى الانتصار على محاولات الضغط والتدخل الأجبيين .

١٥٠٠٠ مخطوط عربي في يوغوسلافيا

● نود أن اهتمامكم بالمخطوطات العربية في يوغوسلافيا فنسأل : ما قيمتها ؟ وما مدنها ؟

« لقد ذكرنا أن تأسيس المدارس العربية في يوغوسلافيا بدأ منذ نهاية القرن الرابع عشر . وفي الوقت نفسه بدأ تأسيس المكتبات التي كان معظم كتبها باللغة العربية . ولازك على سبيل المثال أن أحد الفراهة الإثراكي ويحيى عيسى بك أسس مدرسة كبيرة في سكوبية في منتصف القرن الخامس عشر ، كما أسس مكتبة كبيرة كانت باسم حال بانيها أكثر من ٢٥٠ مجلدا في الفراهة والتفسير والحديث والكلام والفقه والشعر والأدب والمناجاة والخطب ، أو يتجبرر أصبح كانت تضم كتب في جميع فروع العلوم والفنون التي كانت تدرس في العالم العربي والإسلامي . ولكن عددا كبيرا من هذه الكتب هلك بسبب الحروب المديدة والهجرة والجهل . ومع ذلك يوجد حتى اليوم نحو ١٥٠٠٠ مخطوط عربي ، أغلبها في منطقة البوسنة ، ونفسها كثير من المكتبات ودرج المخطوطات كما يوجد عدد منها في أيدي رجال الدين والشيوخ .

ومن الصعب أن نقرر قيمة هذه المخطوطات ، نقرأ لعدم وجود للمدارس . ولكن بناء على بعثي الخاصة ، وبناء على الجزء الأول للهرس مكتبة غازی خسرو بك في سراييفو الذي صدر في العام الماضي ، نستطيع أن نقول أن هناك مخطوطات نادرة وقيمة ، لا يوجد بعضها في أي فهرس عربي أو أوروبي .

وللمكتبات اليوغوسلافية قيمة خاصة في هذا المجال ، لأنها تضم عددا كبيرا من مؤلفات أبناء يوغوسلافيا الذين ألفوا آثارهم باللغة العربية ، تلك الآثار التي تدل على مدى انتشار الثقافة والحضارة العربية في تلك المناطق البعيدة من العالم العربي . ومن الطريف أنه يوجد بأحدى المكتبات الجامعية في بلفراد عدد من مؤلفات أحد العرب ، وهو محمد نود العربي الطنطاوي ، مؤسس كتابا الطريقة الانسية في بعض مسند يوغوسلافيا ، وقد ألف عددا من الرسائل الصوفية ، معلميها في شرح مؤلفات الفيلسوف محيي الدين بن عربي .

دكتوراه مصري

في أدب اليوغوسلاف بالعربية

● هل يوجد أدب يوغوسلافي مكتوب بالعربية ، بناء على ما تقدم ؟

طريق تبادل الكتابة والترجمة مثلا ، هانا اعتقد ان الصلات السياسية والاقتصادية بين بلدنا تسبق العلاقات الثقافية وتلهمها

مبادئ الإستشراق في يوغوسلافيا

● ما حال حركة الإستشراق في يوغوسلافيا ، وما تاريخها ، وما آثارها ؟

— بالرغم من أن اللغة العربية والتركية والفارسية كانت منتشرة في يوغوسلافيا على مر القرون الماضية ، فإن الإستشراق بالمعنى الأوربي لكلمة ليست له تقاليد كبيرة ، ومع ذلك فقد بذل المستشرقون اليوغوسلاف جهودا جبارة في رفع مستوى الدراسات الشرقية الى المستوى الأوربي .

ويوجد في سراييفو معهد للدراسات الشرقية ، لكن الدراسات التركية أو الشامية تمثل الدرجة الأولى به ، نظرا لأن اللغتين المصادر التاريخية المتوفرة بتاريخ شعوب يوغوسلافيا خلال القرون الوسطى كتبت باللغة التركية . أما فيما يخص الدراسات العربية فالجدد بالذات أنها توجه لدراسة الحضارة العربية في يوغوسلافيا من ناحية ، وإلى ترجمة ودراسة الآثار الأدبية العربية من ناحية أخرى . ومن هذه الدراسات نذكر فهرس المخطوطات العربية والفارسية والتركية في مكتبة خسرو بك في سراييفو ، وقد ألفه قاسم دوبرافيتش ، وكذلك الوثائق العربية في دار المحفوظات في مدينة دوبروفنيك ، وهي الوثائق التي أرسلت الى جمهورية دوبروفنيك في القرنين السابع عشر والثامن عشر من الغرب والجزائر وطرابلس غرب ومصر . وقد قام باعداد ونشر وترجمة هذه الوثائق الأستاذ باسم كوركوت الذي سبق أن درس بالأحرى ، وكذلك تلك دراسات توفيق حالييتش من آثار اللغة العربية في اللغة المصرية — الكروانية — ووثائق الآراء العربية التي يعود تاريخها الى القرن الخامس عشر ، وقد قمت أنا بنشرها وترجمتها والتعليق عليها . هذا كله بالإضافة الى جهود الدكتور حازم شحافيتش وفهيمس بايركافيتش والدكتور شاكر سيكرتش .

١- القصيدة العربية ترجمت في يوغوسلافيا

● ما الذي ترجم من الآثار العربية في يوغوسلافيا بلغاتها وما مدى اقبال القراء عليها ؟

— رغم أن هناك اهتماما بالغا بين القراء اليوغوسلاف بالأدب العربي ، فلم تتم ترجمة الكثير من آثاره . وكما هي الحال في أوروبا كلها نجد أن الكاتبة الأولى في الترجمة تحتلها « ألف ليلة وليلة » التي ترجمت من اللغتين الروسية والفرنسية وترجم جزء واحد منها من العربية مباشرة ، وقد قام بترجمته فهيم سيلافو وبسم كوركوت ، كما ترجمت عن الفرنسية مجموعة قصص لمحمود تيمور تحت عنوان « زهرة في الرقص » وكذلك « يوميات نائب في الأرياف » لتوفيق الحكيم التي ترجمت عن الفرنسية أيضا .

ومن الكتب العربية المترجمة التي نالت اقبالا كبيرا لدى القراء والنقاد نجد « طرق العمامة في الآلاف والآلاف » لإبراهيم الاندلسي . وقد قمت بنفسى بترجمة مجموعة من قصص محمود تيمور الى اللغة المقدونية ، وهي إحدى اللغتين اليوغوسلافيتين الثلاث ، وانتشر هذه القصص فاعبر من جسريل شكرى للاستاذ تيمور الذي أرسل الى أكبر جزء من قصصه .

أما الشعر فلم يتم بترجمته أحد سوى تقريبا . ومعظم ما ترجمته ونشرته في صحفنا ومجلاتنا من الشعر الحديث ، وأدرك من الشعراء العرب المعاصرين الذين ترجمت شعراهم : محمود حسن اسماعيل ، كمال نشأت ، إيليا أبو ماضي ، مبد الوهاب البياتي ، نازك الملائكة ، أدونيس ، نزار قباني ، سليمان العيسى ، أبو القاسم الشابي ، محمد الفيتوري ، تاج امر الحسن ، معني الدين فارس ، بلند العبدري ، فنوى طوقان ، هارون هاشم رشيد ، وغيرهم . ويبلغ عدد القصائد التي ترجمتها ٤٠ قصيدة .

هذا وقد أبدت المدة بعد العودة الى بلادى لترجمة منتخبات من الشعر العربي ومجموعة من القصص المصرية القصيرة ، والخطبة اثنا — ثمن المستشرقين — لسنا واعين بهذا العدد المحدود من الترجمات العربية ، ولا بترجمة الآثار العربية من لغات وسيطة كالفرنسية أو الروسية . وسنحاول في المستقبل الاقرب أن نكاثل هذا النقص ، وخاصة بعد أن تأسست جمعية المستشرقين اليوغوسلاف في شهر أكتوبر الماضي .

الفلسفة والكتاب والطريق

روايتان إنسانيتان

● ما رأيك الآن في الأدب العربي المعاصر ؟

— إن المستشرقين واساتذة الجامعات في أوروبا ، بل في العالم العربي يوجهون بعوهم للماضي أكثر مما يوجهونها للعاصر . وفي الجامعات على اختلافها لا يدرس الأدب المعاصر بالرغم من أن الطلبة يهتمون بالعاصر أكثر من اهتمامهم بالماضي . ولكن يستطيع المرء أن يتابع ما يحدث في أدب ما فلا بد أن يكون لديه جميع ألوان الإنتاج الأدبي لهذا الأدب ، ونحن في بلادنا ليس لدينا ما يمكنه من الإنتاج الأدبي العربي ، ولهذا أخشى أن يكون حكمي على الأدب العربي المعاصر متصفا بغير دقيق . وعلى أية حال أستطيع أن أقول بأن الشعر قد أخذ يتعثر من قيود التقليد وقواعد المروءة ، وبدأ يعالج قضايا إنسانية . وليس من الغريب أن يجد القوالب البياني لم يترجم الى جميع لغات البلدان الشرقية فحسب ، بل وإلى اللغات الفرنسية والإيطالية واليوغوسلافية ، لأن شعره قريب جدا من اللق الاوربي ، كذلك لأنه يعالج المشاكل الإنسانية العامة التي يحسها الناس في كافة أنحاء العالم . وهذه المشاكل والموضوعات لا يمكن التعبير عنها من طريق الاشكال الشعرية التقليدية .

ويخيل الى أن قضية الشكل قضية ثانوية ، لأنه على النافذ والفناني أن يطلب الشعر الحقيقي بغض النظر عن شكله ، فنحن نجد شعرا رديئا في الشكل التقليدي كما نجد شعرا اردا في الشكل الحر . والامر أولا وأخيرا يتعلق بشخصية الشاعر وإلهامه ، وظافته الشعرية وتجربته الإنسانية . فمحمود حسن اسماعيل مثلا لا يدخل في الشعر التقليدي ولا في الشعر الحر لأن له أسلوبا خاصا في التعبير . وفي رأيي أن ديوانه الأخير الذي قرأته هنا في القاهرة هو من أحسن ما أنتج في الفترة الأخيرة من شعر .

وتنطبق هذه الملاحظة على القصة الطويلة ، وروايات نجيب محفوظ ، والفلسف والكتاب والطريق ، اللتان قرأتهما أخيرا اعتبرتهما عربيتين من ناحية اللغة والكان ، أما من ناحية الموضوع — وهو التناقضات بين الفرد والجموع — فلقد تأثرتا تأثرا التي توجد في أي مجتمع مهما كان شكله أو نالهما — فهما

صحيحة في آن واحد ، لأن العربية الفصحى لها تقاليد عريقة نحو ١٥٠٠ سنة ، وتراث علمي وأدبي ضخم ، ومصطلحات مفررة تتيح التعبير عن كافة مشاعر الإنسان . أضف الى هذا انها من أهم العناصر التي تربط بين جميع العرب ، وخاصة في الوقت الحاضر الذي يشهد بوحدات كبيرة اقتصادية وسياسية .

واللغة العربية الفصحى لغة عالية ، أما اذا اخذنا لهجة شامية وارفعنا بها الى مستوى اللغة الفصحى ، فانها تصبح لغة الخليفة . وينبغي ألا ننسى انه لا يوجد في العالم لغة أدبية توافق مع لغة الشعب تماما ، لأن كل لهجة تستخدم في الكتابة تصبح بمرور الوقت لغة مصطنعة بدرجة ما ، ثم لا تلبث أن تختلج بحالتها الأولى . ولذلك فاني أرى أن مناقشة موضوع اللغة ينبغي أن يتصرف قبل كل شيء الى مناقشة التعليم ورفع المستوى الثقافي للمواطنين وتدريب الفصحى في المدارس ، وضرورة معرفة الأدباء بها ، واستعمالها لها استعمالا صحيحا حيا ، لأنهم هم الذين يخلقون اللغة . وبغيل الى أن اليون بين الفصحى والعامية أقل الآن مما كان عليه قبل مائة سنة ، إذ تؤثر كل منهما في الأخرى ، وتزدادان اقترابا .

ولقد سمعت الكثيرين من الأدبيين يزعمون أن مصلى العرب الضال الإيجدية اللاتينية السهلة اذا أرادوا أن يقدموا بدعوى صورة الإيجدية العربية . وهذا خطأ فادح ، لأن الإيجدية العربية الفصحى تتلاءم تماما مع طبيعة الاصواب العربية . وما لا شك فيه ان الإيجدية اليابانية أصبحت بكثير من الإيجدية العربية ، ومع ذلك لا يوجد في اليابان أمي واحد !

الكوميديا فقط

تكتب بالعامية

● لكن هل تكتب المسرحيات في بلادكم بالفصحى ام باللهجات الشعبية ، ولماذا ؟
- لقد قلت ان الفرق بين العامية والفصحى غير موجود تقريبا . ولكن مؤلف المسرحيات ، وخاصة في الكوميديا التي تنسج على الفكاهة ، يستفيد من اللهجات الشعبية و « لغة الشوارع » كثيرا .

أما في التراجيديات والدراما والمسرحيات الصربية التي تعالج قضايا إنسانية ونفسية عميقة ، وكذلك القضايا المتنازلية أو الامتلاوت ، فإن اللغة المستعملة هي الفصحى الصافية . وكذلك تتم عملية ترجمة المسرحيات بالفصحى تماما .

أما في الكوميديا - كما قلت - وخاصة في الحوار ، فإن المؤلف يستخدم مختلف اللهجات للحصول على الوصف الدقيق لشخصياته ، لأننا لا نعرف الشخصيات أحيانا ، سواء في منهاها أو في ثقافتها ، في هو وطنها ، إلا من طريق اللغة الخاصة بهذه الشخصية أو تلك .

والواقع أن السؤال الذي يطرح عند مناقشة الأدباء والفنون صعبة :

هل يجب أن تنزل الأدب والفنون الى مستوى الشعب ، أم يجب أن تلبس الجلود لرفع المستوى الثقافي للشعب حتى يصل الى مستوى هذه الأدب والفنون ؟ . هذا السؤال نفسه ينبغي أن يطرح عند مناقشة قضية اللغة . ويبدو ان خير الأمور أوسطها .

روايات إنسانيان . وكل أدب قومي في رأيي ينبغي أن يعاثر التفاعل مع الأدب العالي ، وأن يصبح جزءا لا يتجزأ منه .
أما قصة القصيرة التي شق طريقها بكل نجاح الاستاذ محمود تيمور ، فإن مستواها قد ارتفع رغم حداثة . وكل هذا يدل دلالة واضحة على أن الأدب العربية تتطور وتزداد مساهمة للطور الاقتصادي والتقال .

وأجب أن أشير الى قضية هامة تحتاج الى حل ، وهي قضية تسويق الكتاب في العالم العربي كافة ، وتسويق مشروعات الطبع والنشر بين جميع البلدان العربية ، والفتح أن تطبع كتب الأدباء المعاصرين وكتب التراث في عشرة آلاف نسخة على الأقل . أضف الى هذا قضية تعريف الوطن العربي بأدب كل قطر من أقطاره .

لذلك لاني لاحظت مثلا أن إنتاج بعض الأدباء المغاربة ، مثل صربية السفة ، أو قصص بن جلون ، ليس معروفة هنا في الجمهورية العربية المتحدة ، ومن هنا يكون على المصحف والمجلات العربية أن تلعب دورا هاما في هذا السيل .

الفصحى العربية لغة عالية

● نواجهنا اليوم - ونحن نرسي دعائم نهضة أدبية وفنية كبيرة - مشكلة ازدواج اللغوي ، فكنا نعرف أن يوغوسلافيا تعاني من مشكلة تعدد اللغات ، فكيف حل الأدباء اليوغوسلاف هذه المشكلة ، وهل تعانون أيضا من الازدواج ؟

- لا شك أن تعدد اللغات يمثل مشكلة في جميع أوجه الحياة ولكن التجربة اليوغوسلافية خلال العشرين سنة الأخيرة أتبعت إمكانية التغلب على أية مشكلة ، بشرط أن توجد قيادة حكيمة وإرادة قوية للشعب . ولتأخذ مثلا إنكليز ، تعدد اللغات على الأدب ، فكل شعب من شعوب يوغوسلافيا له صحف ومجلات أدبية التي تنطق بلغته . وإدباء كل شعب - حتى أدباء مختلف الأقليات القومية ، يكتبون بلغاتهم الخاصة . ولكن الجميع يتحدثون اللغة الصربية - والكرواتية ، وهي اللغة الرسمية للبلاد . وفي الوقت نفسه تتم ترجمة آثار كل لغة الى اللغات الأخرى المحلية . ذلك لأن محاولة إجبار شعب ما على أن يدرس وأن يتكلم بلغة غير لغة أمه لا تؤدي الى أية نتيجة . أما اذا أراد الأدبي أن يكتب بلغة غير لغته فلا حق لأحد أن يمنعه . السفة أمي مثلا هي الإلبانية ، ولاد كتبت كثيرا من المقالات والدراسات بها ، كما ترجمت كتابين اليها ، وكنت أحاول منذ عشر سنوات أن أكتب باللغة الصربية - والكرواتية ، حتى أزيد عدد قرائي .

ولابد أن أشير هنا إلى أن الفرق بين الفصحى والعامية يكاد لا يوجد في أية لغة من اللغات اليوغوسلافية . ويعود الفضل في ذلك الى فتوة اللغات الفصحى اليوغوسلافية ، إذ يرجع تاريخ اللغة الفصحى الصربية - والكرواتية الى مائة وثلاثين سنة تقريبا ، أما اللغة القديونية فصرها لا يتجاوز عشرين سنة نظرا لأن الشعب القديوني كان محروما عليه قبل الحرب الثانية أن يستخدم لغته في المدارس أو في الكتابة . كما يرجع ذلك الى أن هذه اللغات نشأت في الأصل من إحدى اللهجات الشعبية ، ونمت وارتفعت الى درجة اللغة الفصحى .

ومن الواضح أن محاولة مقارنة وضع اللغات اليوغوسلافية الفصحى باللغة العربية الفصحى هي محاولة غير ممكنة وغير

المعاهدات الثقافية لا تكفي

● ما الوسائل التي ترونها لتدعيم الصلات الثقافية بيننا وبين يوغوسلافيا ؟

- توجد بين بلدنا معاهدة ثقافية تنص على موضوعات عديدة كلها لازمة وعديدة في توسيع العلاقات الثقافية ودعمها . لكن المعاهدات لا تغني شيئا بالنسبة لتعريف اليوغوسلاف بالحضارة العربية ، هذا التعريف الذي يجب أن تتواءم التمراسلات والترجمات ، وكل ما ترجمناه وكتبناه مثلا في يوغوسلافيا لم تنص عليه أية معاهدة .

فأنا مثلا كتبت دراسة عن محمود تيمور والقصة العربية القصيرة ، وأخرى عن الشعر العربي المعاصر مما لم تنص عليه المعاهدات التي لم تساعدنا أيضا في الحصول على كتاب واحد من الأدب العربي المعاصر . ولذلك اعتقد أن القنصلات الثقافية والزيارات الميدانية للتخصصين (وأشد هذا على كلمة التخصصين) لها أهمية كبرى .

وإذا فكر على سبيل المثال أن زيارتي هذه للجمهورية العربية المتحدة التي قمت بها بغسل وزارة العلاقات الثقافية الخارجية ستليدني أيما فائدة . فقد التقيت بأبناء وعلماء مسيحيين وزرت الجامعات والمعاهد العلمية ، وحصلت على كتب قيمة كنت أحلم بالحصول عليها منذ سنوات ، كالأرويات ومجموعات القصص والمواوين ومثنويات التراث العربي ، وكتب التاريخ والنقد الأدبيين . ومن الغريب أنه ما يكن محبوا أنه روايه لنجيب محفوظ مثلا ، ولم أستطع أن اختار خمس عشرة فسه لترجمتها ، أو قصائد الشعراء لأترجم منها منتقيا . وكل ما ترجمته من الشعر حصلت عليه عن طريق بعض الإصدقاء والطلاب العرب في بلغراد .

الشهادة شيء والعمل العلمي شيء آخر

● بما أنك زرت الجامعات والمعاهد العلمية في الجمهورية

بقية الرواية اليوتوبية

ت . هـ - جرين وجون ستينورت ميل يعتقدون أنه لابد من الحد من مساوي فلسفة حرية الاستكشاف والاستغلال التي سادت القرن التاسع عشر حتى أواخر الثلث الثاني من قتريناس ووصلت بالنادية أو Utilitarianism و *laissez-faire* ويعنون أن تدخل الدولة للحد من حرية اصحاب الأموال وخاصة في المناطق الصناعية ، كان الرأي العام أزايل يقضي أنظريات الاشتراكية أو الشيوعية ، كما كان بغسل البعض أن يصلوه كما أدتبطت به في الأذهان من الأفكار الطاغية واللايسات الحكومية .

وهنا نرى أهمية الدور الذي لعبته الرواية اليوتوبية في تريب الأفكار الاشتراكية للزئراء ، وعرضها في صور جميلة مقنة جذابة ، كما سئرى في مقال قادم ، عندما نعرض لاصال الروايتين الاشتراكيين الذين نادوا بمجتمع يقوم عل المساواة والعدل والكتانة .

أما النتيجة العملية لهذه الرواية ، ذات النتيجة ، فقد كانت « سرائ التسمب » التي أقيمت في شارع عايل أنه : Mile End والتفتحتها رسميا الملكة فيكتوريا في 12 مايو 1887 . ثم تطورت الكلمة الأصلية بحيث شملت كلمة شرق لندن التكنولوجية والتي أصبحت في عام 1908 فرعا لجامعة

فهل لاحظت فرقا في البحوث العلمية ، وخاصة فيما يتعلق بالآداب والتاريخ ؟

- لاحظت فوارق ملحوسة ، أهمها أن البحوث هنا ترتبط بالباحث أو الأداسي ويجهوده الشخصية . أما البحوث في يوغوسلافيا فهي تجري أولا في المعاهد العلمية ، أعني معاهد البحوث ، لا معاهد التدريس ، والواقع أنه يوجد لديكم آثار علمية قيمة ، مما يدل على الاستعداد العلمي لمختلف الباحثين ، ولكن نتائجهم تستحسن أكثر لو أن يعرفهم جرت عن طريق المعاهد المتخصصة ، التي تقوم باختيار الموضوعات الهامة وتنسيق العمل بين مختلف المعاهد والباحثين ، وتدريب الشباب من الباحثين على أصول البحث العلمي . فمثلا نجد أن العالم في الأدب أو التاريخ لا يفرغ وقته في جمع الطوومات والوثائق والصادر ، ولكنه يلجا إلى المعهد المتخصص ويسمع بجهود افراده الذين يقومون بهذه الأعمال التحضيرية ، ومما يعني توفير .هـ في المالة من الوقت ، وهكذا ، ذلك لأن الشهادة شيء والعمل العلمي شيء آخر تماما .

● هذا يعني أن كل معهد علمي يشبه مؤسسة من المؤسسات الاشتراكية الأخرى ؟

- بالفييت . . والمعهد في يوغوسلافيا له مشروع سسنوات خمس ، وكل شخص يحصل به مشروع علمي خاص بجانب المشروع العام للمعهد . وبإمكان المعاهد أن تقوم بتنظيم مشاريع علمية شاملة لا يستطيع الباحث وحده أن يقوم بها . وإذاك مثلا أن في يوغوسلافيا بقسة معاهد للبحوث التاريخية والأدبية بالفرغم من أن تاريخ الأدب اليوغوسلاي لا يتجاوز 100 سنة .

وقد لاحظت لديكم أيضا عدم وجود معاهد لإدارة مختلف عهود النولوج ، وخاصة العهد العثماني ، في حين أنشأ في يوغوسلافيا ندس هذه الفترة بعتاية في معاهد التاريخ .

لكن . . وقد استمر جزء من « سرائ التسمب » يعمل هذا الاسم ويستخدم للأغراض الاجتماعية وترفيهية ، ولكنه أصبح جزءا ثانويا من هذا المعهد .

وجدير بال تأكيد هنا أن هذه اليوتوبيا تدبر بروجها ونجاحها إلى حد كبير لظهورها في وقت مناسب ، اهتم فيه الرأي العام بالإصلاح بوجه عام ويشترى لندن بشكل خاص ، وتوافقتنا «أزاج السبعة» كما قال بعض النقاد . كما أنها مثل غيرها من اليوتوبيات الاجتماعية التيالية قد أسهمت ولو بأثر محدود في الحركة الإنسانية التي كانت هي في الواقع أحد مظاهرها . ولعل خير ما نختص به هذا المقال هو ما كتبه بيزانت نفسه عندما طلب منه التيسار عام 1887 أن يكتب مقدمة لتسفة رخيصة لتلك الرواية التي مازالت حتى ذلك الوقت حية يقبل أقرأ عليها فقال :

« أنا تجاه هذه الرواية لا يرجع إلى جذنها ، أو اختلالها - فالروائي كما اعتقد ليس مجسدا أبدا ، ولكنه ينظر حوله ويلاحظ ويرى ويفكر . أما الروائي الذي يفضلها القراء من غيره فهو ذلك الروائي الذي ينتج أكثر من غيره في أن يسلك أفكار عصره وأتقوى الطغاة في حاضره ويقصمها لتقاربي . » ونحن أن هذه القصص قد قدمت لملا أفكار صرخا . »

أصداء مؤتمر الموسيقى ببغداد

نوفمبر ١٩٦٤

يقام الكستور : سمحه الخولي

الآزيمية والمخطوطات ، ومن الدراسات ، بل والترجمات الحديثة ، كما ظلمت وزارة الثقافة حلا موسيقيا عزف فيه الأوركسترا السيمفوني الوطني العراقي ، وهو أوركسترا حديثة الإنشاء جدا ، إذ لم يمر على تكوينه أكثر من بضعة شهور ، وأثبتت للمؤتمر حلا موسيقيا آخر تحت اسم « الألبسة العربية » حشدت فيه مجموعة فسحة من ألوان النشاط الموسيقي التقليدي والشعبي من المناطق المختلفة للعراق فكان استعراضا حيا زاخرا بألوان الموسيقى من أبسطها إلى أعلاها ، من غناء الوشحات الرافدة من العبادات المدارس إلى عزف فرقة موسيقى الآلة والموسيقى العسكرية وفورك الرقص والسماء الشعبية .

ولقد بلور جمل أعمال المؤتمر المهمة في سؤالين كبيرين : كيف ننهي بالموسيقى من الوجهة الفنية والعلمية ؟

وكيف ننهي بالموسيقى العربية من الوجهة الثقافية والاجتماعية ؟

وللحكم على قيمة عمل المؤتمر في معالجة مشاكل تطوير الموسيقى العربية ينبغي أن نستعرض بإيجاز الاتجاهات الكبيرة التي برزت من خلال الأبحاث والمناقشات في المؤتمر ، وتدل تلك الأبحاث والمناقشات على تعدد الزوايا التي بحثت منها الموسيقى العربية واختلاف وجهات النظر في تناولها اختلافًا يمكن تلخيصه في أربعة اتجاهات رئيسية :

فئات اتجاه تاريخي عثلي في تناول الموضوع .

واتجاه رياضي علمي .

واتجاه تربوي تعليمي .

وأخيرا اتجاه علمي فني .

وبذلك سلطت الأنوار على الموسيقى العربية من كل جوانبها وبحثت بحثا يبدو متكامل العصر .

ولكن مناقشات المؤتمر دلت في الواقع على أن بعض هذه العناصر طغى على البقية الأخر بصورة أضحت التناسب السليم

بغداد انعقاد المؤتمر الدولي للموسيقى العربية الذي تصاون اليونسكو والحكومة العراقية على تنظيمه ضمن إطار مشروع اليونسكو لتبادل التقدير للقيم الثقافية بين الشرق والغرب .



وعاد فكرة المؤتمر التنبيه « للرحلة التطورية التي نمر بها الموسيقى العربية الآن ومحاولة تنميتها ونمحيها ودراسة أسسها كيما يتسنى تنميتها بما يتلاءم والقيمة الثقافية فيها . ولذلك دعى لهذا المؤتمر المئتين بشئون الموسيقى من ذوي الشهرة ، ليس من العالم العربي فحسب ، بل من الأمم التي لعبت دورا في تطوير الموسيقى العربية . والامل أن تكون دراساته ولغاته فاتحة دعوت تجري لحفظ وتطوير هذا الأسلوب من الموسيقى في إطار الأوسع لنسق الموسيقى العربية الجديد ، والذي يجري تطويره في الوقت الحاضر . »

ومن بين الملل الخمس عشرة التي أرسلت محتوياتها إلى هذا المؤتمر بلادنا العربية التي مثلت منها في الجزائر والكويت وتونس وليبيا والجمهورية العربية المتحدة والسودان ومصر والعراق . وقد أرسلت تركيا محتلا منها ، هو المؤلف الموسيقي الكبير أحمد عثمان سايجون ، باعتباره من الأمم التي لعبت دورا في تطوير الموسيقى العربية ، ومثلت فيه الهند كلمة شرقية تلقى موسيقاها مع الموسيقى العربية في طريقتها اللغنية الدامية (اللغنة على مقامات) وأغانياتها التركية ، كما حضره عن روسيا السوفيتية مؤلف موسيقى هو فلوس خوجاميروف مدير معهد الموسيقى في آكا آنا عاصمة كازاخستان ، وهي من المناطق التي تمت لتراث الموسيقى الإسلامية العربية بنسب ولقي ، وفيها عدا ذلك حضر من الدول والهيئات الطليعة الفنية بدراسات الموسيقى العربية : أسبانيا والجزر وتشييكوسلوفاكيا ومركز الوثائق السمعية (فونو جرام آرشييف) ، برلين الغربية وقد أرسل ممثل لبنان - المؤلف الموسيقي توفيق سكر - بحثه إلى المؤتمر وكذلك أرسل المتدرب الأمريكي (من مكتبة الكونغرس) بحثا قرره للمؤتمر ، وقد مثل جامعة الدول العربية فيه خبرها الموسيقى الدكتور محمود الحفني .

ولم يقتصر النشاط خلال المؤتمر على الأبحاث والمناقشات بل تلقت الحكومة العراقية في الوقت نفسه مفعلا فليكتب والآلات الموسيقية حشدت فيه كل ما صدر باللغة العربية وغيرها من اللغات الشرقية عن الموسيقى من الكتب التاريخية



أعضاء المؤتمر الدولي للموسيقى العربية
بغداد - ٢٨ نوفمبر - تشرين الثاني ١٩٦٤

لما الإجماع الرباني العلمي فقد شغل حيزاً ضخماً في الأبحاث والمتاحقات وفي المطالعات الخاصة التي دارت بين أعضاء الوفود خارج الجلسات الرسمية ، وما زالت مشكلة السلم الموسيقي العربي موضع جدل عنيف ، فكان هنالك رأى يقول بالتمسك بالسلم الطبيعي واصطناع الوسائل الكفيلة بتطبيقه على سائر موسيقات العالم ، سابقة ولاحقة ، لانتشالها من وهدة الخطأ الناجم عن استعمال سلم موسيقي معطل (وهو السلم الذي يقسم فيه الديوان تقسيماً رباعياً إلى اثني عشر نصف صوت متساوية كحل عملي يلائم ضرورات صنع الآلات الموسيقية الثابتة وضرورات الهارمونية الغربية) ، ويتطابق السلم الطبيعي يمكن أن نكتسب موسيقى موسارت وبيتهوفن أماداس جديدة نصارع ما كسبته السينما عندما انتقلت من طور الأبيس والأسود إلى طور الألوان الطبيعية .

ولتحقيق هذا الهدف يقترح صاحب هذا الرأي - الأستاذ ميخائيل الله ويردي من سوريا - إنشاء معاهد موسيقية للدراسات الوظيفية لتولي تخريج علماء السلم الطبيعي العربي الذين يمكنهم تطبيق هذه النظرية التي ستؤدي لنشر السلام بين العالم أجمع عن طريق هذه اللغة الموسيقية الموحدة .

وعندما قرأ صاحب هذا الرأي بحثه على المؤتمر فتمتثلوا بلوحات من الرسوم البيانية ووضح أن كل أنواع السلم الموسيقي (غربية وغربية وآسيوية خماسية وغيرها) متضمنة في هذه الرسوم كما وزع على الحاضرين كتاباً ضمنه خلاصة

ولم نأخذ في الاعتبار طبيعة المرحلة التطورية الراهنة التي تمر بها الموسيقى العربية في هذا العصر ، ولكن مرسى خطوط الصورة الواضحة لجو المؤتمر وعمله فسنعرض تلك الاتجاهات في أيجال :

يرد في المؤتمر اتجاه كبير للعناية بدراسات التراث القديم من المخطوطات والرسائل التي تتناول شتى جوانب الموسيقى وفنانات الحكومة العراقية من جانبها ، وبمناسبة انعقاد المؤتمر ، بجهد كبير في طبع الرسائل ونشر المخطوطات الموسيقية التي نذكر منها مجمع الموسيقى العربية تأليف الدكتور حسين علي محفوظ ، وكتات الاصطلاحات الموسيقية الذي وضعه بالتركية ١. كالم وقام بتعريبه إبراهيم الناقوري ، وربما عدنا في مجال آخر لعرض تلك الكتب والدراسات عرضاً تفصيلاً مفصلاً .

وقد ظهر مدى الاهتمام بالدراسات التاريخية في معرض الكتب الذي نظم بمناسبة انعقاد المؤتمر وعرضت فيه مخطوطات موسيقية قيمة كما عرضت مجموعة الكتب والدراسات الحديثة التي نشرت أخيراً حول تلك المخطوطات أو تلوات دراسات الموسيقى العربية لتأولا تاريخياً أو تطبيقياً .

ولا شك أن دراسة تاريخ تراثنا الموسيقي ضرورة تفهم هذا التراث وتعمقه وأهم ما نضيفه تلك الدراسات التي خبئتنا بالموسيقى العربية هو تفسير بعض القموص الذي يكتنفها ما نلواتها ولزواتها الجديدة الحقة وتوضيح الجانب العلمي من ممارستها على مر العصور .

فكرته ، فير أن الفكرة لم تثر حماس أعضاء المؤتمر إلا بدأ فيها شيء من الجوع كما أنها قائمة على التراسل نظري يفتر تماما إلى تجربة عملية سمعية تثبت قيمته الفنية لدى التطبيق العلمي .

ولم يزيله في الوفد السوري الدكتور فؤاد رجائي مشروفا لصناعة جهاز الكتروني لقياس ذبذبات السلم العربي (الطبيعي) ودارت مناقشة التراسل على مستوى عملي إذ تبين أن هناك عددا كبيرا من الأجهزة المألفة قد صنع في أوروبا وأن معامل الصوت تستخدم مثل هذه الأجهزة .

وأخيرا ، وبعد وقت وجهد كبير تقرر استك بحث هذين الشروطين إلى جهة علمية تضم متخصصين في الطبيعة وعلم الصوت للحكم على قيمتها العلمية ، وهذه الجهة العلمية يمكن أن تكون تابعة « لجميع الموسيقى » التي وقع الإجماع على ضرورة إنشائها ليسم الباحثين والعلماء والموسيقين من البلاد العربية .

أما التفكير التربوي التعليمي في شؤون الموسيقى العربية فقد شغل من مناقشات المؤتمر وقراراته جزءا يتناسب مع أهميته البالغة في هذه المرحلة الحسنة التي تتفصل فيها الموسيقى العربية من طور التواتر الشفوي إلى طور التنظيم البيداغوجي ، وقد نال هذا الاتجاه المرحلة الثانية والأهمية من أعمال المؤتمر بعد الاتجاه العلمي الخاص بالبحث السلم الموسيقي وهو ما ظهر أثره بوضوح في قرارات المؤتمر والشر في هذا الاهتمام الكبير بالاتجاه التربوي التعليمي أن الكثير من مشاكل الموسيقى العربية ، يتسببها الشعبي والفني ، لم يتناول حتى الآن تناولا علميا متكامل حيث لم يتجها له علماء الموسيقى الذين لوغرت لهم أساليب البحث العلمي في الموسيقى الشعبية بتسجيل ألقائها وإظهار أبعادها وملاماتها وتوثيقها توثيقا علميا معمسا وتحليلها ومقارنتها ، لم دراسة الأصول التاريخية للموسيقى الفنية ونشر تراكمها في صورة مختلفة دقيقة للتداول في معاهد التعليم الموسيقي ، والواقع أن الموسيقى العربية لتتلقى أشد الافتقار إلى هذه الأبحاث العلمية التي لم يتجها لها منها حتى الآن إلا مجال البحث التاريخي وحده مما تعكست آثاره على الحياة الموسيقية وعلى التعليم الموسيقي منذ الطفولة إلى معاهد التخصص .

وقد ناقش المؤتمر وسائل ثلاث لهذا التقص الضخم بطريقة جذرية وخرج من ذلك بالإجماع على ضرورة إنشاء المسام لدراسات الموزيكولوجية في الجامعات العربية تسولي لتدريب المتخصصين الذين يمكنهم جميع وتسجيل الموسيقى الشعبية ودراستها ونشرها ونشرها للطلاب ، ونشر التراث الففائي والعزف للموسيقى العربية اللائكية في طبعات متفحة مع درس كل مشاكل تدوين العليات والأخارف التي تصد من أهم عناصر هذه الموسيقى وغير ذلك من جوانب البحث العلمي في مشاكل الموسيقى التعليمية .

ولم يتم الإجماع على هذا القرار إلا بعد استعراض الجوانب المختلفة من دراسات الموزيكولوجي ، واستطاعت المناقشة حول أي الاتجاهات السب ، وهل تحتاج موسيقانا لدراسات الموزيكولوجي (علم بحث موسيقى الجنس البشري) بالتصديق لم لدراسات موزيكولوجية ، وهي أهم وأشمل من

دراسة موسيقى الجنس البشري ، وتبين من المناقشات أن ميدان الأنثوموزيكولوجية ميدان حديث جدا من ميادين علوم الموسيقى (ولذلك تثر فيه الاهتمام والسطعون وذكر العلماء الأوربيون من وحى تجاربهم أن العلماء الحقيقيين في هذا الميدان يمدون على أصابع اليد الواحدة في العالم أجمع) ولذلك استلزم الرأي على تعميق توصية المؤتمر حتى لا تقتصر على هذه التزوية المحددة من دراسات علوم الموسيقى وإن تنشأ المسام للدراسات الموزيكولوجية فهي دراسات استقرت فيها مناهج البحث العلمي ووسائله وتعدت مرحلة التجريب والتأمل .

وتشعبت المناقشة في المشاكل التعليمية التي تواجه البلاد العربية اليوم وتمثل في احتياجها إلى تعليم موسيقي ذي لغة مزدوجة ، عربية وغربية ، وهي مشاكل تزداد حدة بلزبادا التوسع في نشر التعليم الموسيقي وتكثر خطورتها وبقائها إذا عرفنا أنها تقرر مصير التفكير الموسيقي للأجيال المقبلة وتحدد وجهة نظرنا في ميادين الانعقاد والاداء والتأليف الموسيقي جميعا ، وأخيرا استقر الرأي على التوعية بإنشاء هيئة خاصة ، مثل جمعية للتربية الموسيقية ، مهمتها تعمق بحث هذه المشاكل وتنسيق خطة هرية موحدة في شاتها ، كما تعاون في عملها مع الجمعية الدولية للتربية الموسيقية (إحدى جمعيات المجلس الدولي للموسيقى وهو الهيئة الموسيقية التابعة لمنظمة اليونسكو) .

وعما له مغزاه البعيد أن يشعر المؤتمر في عام ١٩٦٤ بضرورة التوعية بتأثير الموسيقى كمادة إجبارية في مراحل التعليم العام ، وهو ما سبق أن أوصى به مؤتمر سنة ١٩٢٢ ولم يطبق في جميع البلاد العربية حتى الآن .

أما الاتجاه الفني العلمي فلم يزل من المؤتمر تركيزا كافيا باقيا بأبعثته في مرحلة التطور الراهنة ، وربما كان للنداءات إلى عيق الوقت المحدد لعمل المؤتمر ولأن مناقشات السلم العربي وأبعاده استغلخت من وقت المؤتمر وظافته أكثر مما تستحق فطفت بذلك على هذا الجانب الحيوي الذي يمس مشكلة التطوير في التصميم وبقيس الحيوية الكامنة في الموسيقى العربية ومدى صلاحيتها لمسايرة التحول الاجتماعي والتقال الكبير الذي يحيشه العالم العربي اليوم .

ولعل هذا الجانب من دراسات المؤتمر يصلح بحده موضوعا لحلقة بحث أو مؤتمر قائم بذاته ، فقد تعددت اليوم امكانيات التطوير الموسيقي في عصر تلاقي الشرق والغرب فلم تعد الكلمة للعالم الغربي وحده في شؤون الموسيقى بل أصبح للشرق أن يقول كلمته أيضا في ظل التقارب الإنساني والتقال الذي يربط اليوم بين أجزاء العالم كله وهو من سمات عصرنا ، ولا شك أن عند المشرق مايفيه إلى تيار الموسيقى العالمية فلي تراه الفني بحسوبة كبيرة يمكن أن تنتج من امكانيات جديدة واسعة في التعبير الموسيقي .

ولا لم يتسع الوقت لكل هذه الأبحاث الحيوية الهامة اكتفى المؤتمر بتوجيه الأنظار إلى وسائل الإعلام ومدى خطورتها على القيم المعنوية والفنية للشعوب ، وأوصى بالاحاط بضرورة

توجيهها لخدمة الموسيقى بوجهها مستترا بما يكفل التوازن الكامل بين المحافظة على التراث العربي (الشعبي والفني) وبين محاولات التطوير الجديدة التي تسعى للخروج بالموسيقى العربية من الاقلية الى العالقة دون مساس بجوهرها .

وبعد اسبوع من العمل المتواصل اثمر الذي نتج في اثارة التفكير والتأمل في مسائل الموسيقى العربية ، أسس المؤتمر عن توصية البلاد العربية الى جامعة الدول العربية بتبني مشروع انشاء مجمع للموسيقى العربية ، كما انقلت بلاد شمال افريقيا فيها بينها - واشتركت معها اسبانيا - على عقد حلقة لدراسة تراث الموسيقى الاندلسية .

وهذه هي مقررات المؤتمر الدولي للموسيقى العربية :

ان هيئة المؤتمر الدولي للموسيقى العربية توصي :

اولا : (احياء توصية المؤتمر الاول للموسيقى المصرية المتخذة بالناصرة سنة ١٩٢٢) بإنشاء هيئات موسيقية قومية في كل منها تتولى بحث مسائل الموسيقى العربية في شتى الميادين ومنها دراسات الموسيقى الشعبية والفنية والدراسات التاريخية والتربوية والعلمية وكذلك تنظيم الحياة الموسيقية بصفة عامة ، وهذه الهيئات تمثل في « مجامع للموسيقى العربية » .

ثانيا : بإدخال التربية الموسيقية مادة مقررة في مناهج التعليم العام بجميع مراحله واختيارها ضمن المواد الاساسية .

ثالثا : بفتح المجال لدراسة العلوم الموسيقية (موزكولوجي) بجامعة الدول العربية بصحب قروض كل منها .
رابعا :

١) بمشاركة كل الدول العربية في الجمعية الدولية للتربية الموسيقية .

بقية الادب الرنجي

هذا لعقيرة شعبهم وكان موقفهم موقف المحبين ، فهم يحبون مساعدة الآخرين .

أراد شعراؤنا استرجاع نور عين العالم الذي هدده العمى ، وتمكنوا من اجتياز طريق الاختبار الوهم بأدراكهم لدى مسئولية رسالة السلام التي يحملونها ، يحثهم على ذلك الأمل أمامهم . لقد أحذروا ثورة من ثورات عصرنا بلا سلاح ، ولكن بأول أداة عمل انسانية ، ألا وهي الكلمة .

لقد بشر سيزير ، أمير شعراء الكاريبيين ، بالعصور الجديدة :

« الآن يأتي الوقت الذي تحزم فيه الظهور

مثل الشجعان

ولكن ، فلتحفظني ، أيها القلب ، من كل كراهية

ب) وإن تأسس فيها بينها جمعية عربية للتربية الموسيقية تتعاون مع الجمعية الدولية المذكورة .

خاصا : بضرورة اصدار معجم لمصطلحات الموسيقى العربية المستعملة في الاطراف العربية تيسيرا للمقارنة والبحث .

سادسا : نقرأ لما لإحياء التراث الموسيقى العربي وحفظه وتنميته ونشره من الأهمية الكبرى ، ولما لوسائل الاعلام من خطر وأثر في فعليات الشعوب ، فإن هيئة المؤتمر تتناشد المسؤولين في الدول العربية مراعاة استخدامهما بحكمة وحين توجيهه لتكون أداة صالحة لنشر الوعي بالموسيقى القومية بشتى الطرق

١) لتكوين فرق للموسيقى الشعبية والفنية في اتحاد كل قطر عربي لتحيي التقاليد الموسيقية المحلية وتحافظ عليها .

ب) تبادل تسجيلات الموسيقى العربية الاصيلية فيما بين البلاد العربية وإبرازها بالأذاعة والتلفزيون في برامج دورية منتظمة .

سابعا : ترى هيئة المؤتمر عرض جميع الدراسات الخاصة بالسلم العربي ، بما في ذلك الأبحاث التي قدمت لهذا المؤتمر على الجمع الموسيقى العربي - الزعم انشأه - ليبحثها واليت فيها . كما ترى أن يعرض القشوع الخاص باحداث جهاز الكرونو ليقيس الدلبيذات الصوتية على المجمع أشار اليه للبت فيه أيضا . وتشير بان يصدر هذا المجمع مجسلة تعنى بشئون الموسيقى عامة والعربية خاصة .

ثامنا : توجيه الشكر لحكومة الجمهورية العراقية على المجهود الكبير الذي بذل لإحياء التراث الموسيقى العربي ونشر مراجعه وتناشد البلاد العربية السير في هذا السبيل والعمل على اصدار كتب هدية (بيبلوجرافية) لمصادر الموسيقى العربية .

ستقرر « المجلة » في العدد القادم البحث الذي قدمته المذكورة سمعة الخولي للمؤلف .

لاتصنع منى انسانا متعاليا أشعر نحوه بالكراهية فمع أننى أنتنى أيضا لذلك الجنس وأنت تعرف بالفعل حبي الطلغى أنت تعرف ، أن كراهية الأجناس الأخرى عبث لدرجة أننى أدفع لدفن جنس ما .

الذى أريشه ، هو :

من أجل جوع العالم

من أجل عطش العالم

أنا ديك . أخيرا ، متحرورا

من داخل منلق

أن تبعت العصيد فى التواكه »

أنهى كلمتى بهذه التفجمات المليئة بالأمل والأخوة الإنسانية .

والحصارة الجريكو- رومان

بقلم من سليمان

عاش الإغريق على أرض مصر في مدن خاصة بهم ، واستخدموا الجند الرزقة لقمع ثورات المصريين والأدلة .
لذلك لم نصل الحصارة الإغريقية - التي يبق لنا أن نقول بكل بساطة أنها كالابن غير الشرعي للحصارة المصرية - إلى أوجهها حتى كانت الإسكندرية قد انصهرت كل إضافة استطاع الإغريق إضافتها إلى الحصارة القديمة ، وصارت العاصمة الفكرية والفنية للعالم القديم كله .

ولكن إلى أي مدى أثرت الحصارة المصرية القديمة في الحصارة الإغريقية . لم ير الإغريق مبادئ ضخمة كاملة من الحجر قبل مجيئهم إلى مصر . ففي وقتهم كانوا يستلهمون اللبن (الطوب) والخشب . وحتى آخر القرن الثامن قبل الميلاد لم تكن مبانيتهم تصف بأنها هضمة مهادية ، وبنايتهم القرن السابع قبل الميلاد اتجهت العمارة الإغريقية إلى أن تكون تقليدا للعمارة الفرعونية مع تحويل الزخارف والتطبيقات الفرعونية إلى زخارف وفقر محلية . وكان الطراز الدورق هو السائد ، كما أخذت خبرة الإغريق في فن العمارة التقليدية ، وكذلك في التفاصيل التطبيقية ، تتغير . ولم يكن لأهاليهم مصدر سوى مصر بمثابة المصدر . (انظر الإشكال ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦) .

وقد كانت خبرة الإغريق قبل ذلك تنحصر في التفاصيل ذات الأحجام الصغيرة المصنوعة من حجر هس ، وحين نقل الفنان

الحصارة

في مجموعها عمل فني . حقيقة أن الأعمال الفنية يشقها المراد ، ولكن الحصارة بصمتها مجتمع بأسره ، لأنها في النهاية نتاج عميد لا يصح من الأفراد والأجيال . ومهما يكن نوع الاختلاف في الحصارات ، فهو اختلاف في الدرجة والكم ، وليس اختلافا في الكيف . فالحصارة عمل ينتج عن نشاط اجتماعي . وكما أنه لا يوجد عمل فني دون أن يكون خلفه مدينا بكثير للآخرين ، كذلك تدين أي حصارة بوجودها لغيرها من الحصارات التي سبقتها . والحصارة الإغريقية تدين بالكثير للحصارة المصرية . ولكن الغريب أنها كانت - في الوقت ذاته - سببا في أحياء جذوة الفن المصري التي أوشكت على الانطفاء بعد مدهوره في آخر الدولة الحديثة ، عاشت فيه تلك الفنانة الحزينة التي لم يكن يهدى في مرحلة الجريكو رومان والعصر القبطي ، إلى أن أحرق ديوكلاسيان الإسكندرية في القرن الثالث بعد الميلاد .

وحيثما ننظر هنا للحصارة الإغريقية ومقوماتها ومميزاتها وأسبابها ، فلنأخذ نهدف إلى فهم أعني وأبسط تقنية كانت تعد في السنوات الماضية مرحلة تدهسور في تاريخنا الفني والفكري ، ولكن العالم ينظر إليها الآن على أنها التنظيم التي امتزجت فيها حصارتان مريقتان ، وباران فكريان متفعلان .

احتل الإسكندر الأكبر مصر . وكان مفروضا أن يكون عصر مستعمرة أو مزرعة لليونان ، ولكن ما أن حل القرن الثاني قبل الميلاد حتى تصدرت مصر العالم القديم ، وأصبحت الإسكندرية العاصمة الفكرية لحوالي البحر الأبيض المتوسط كله . فهل كان ذلك راجعا إلى الحكم العسكري من ثقافة الإغريق ؟ كلا بالطبع ، لأن سيطرة مدرسة الإسكندرية استمرت أكثر من عدة قرون .

والحقيقة أن جذور هذه القيادة الفكرية ترجع إلى مئات السنين قبل ذلك . فلقد كانت مصر - أيام مجدها وقبل القرن السابع قبل الميلاد بكثير - تجتذب دائما الشعراء والفنانين ورجال الدولة والمؤرخين . وفي وقت الأزمات كانت مصر ملجأ لرجال السياسة ، وفيها كانوا يلقون صولهم ويجسسون شملهم ، وكانت مدينة نكرايس Naucratis هي المأوى الذي يضم كل التازحين من الإغريق إلى وادي النيل ، فقد أثبتت الحفريات التي تمت في هذه المدينة أنها كانت ، في كثير من معانيها ، لا تختلف عن أي مدينة إغريقية ، ولقد فتحت مصر عيون الإغريق على أبعاد حصارة عظيمة ترجع إلى أكثر من ثلاثة آلاف سنة ، حتى أنهم لم يستطيعوا - أبان مجدهم - أن يسيروا كثيرا ، لا في العمارة ولا في النحت والرسم ، بل أن كثيرا من أداتهم الصغرى المستعملة في حياتهم اليومية كانت مستوحاة وتقليدا لتأثيرها المصري .

لذلك حصر الإغريق اهتمامهم في مناقشة التشكيل الملائق وبصرات الإنسان . ولقد أخذوا « هيرودوت » أن المصريين كانوا يتجنبون كبحا شديدا مبادئ الإغريق وقائليهم واعتقدوها ، لأنها كانت بالنسبة لهم بدائية ومتخلفة . لذلك

ان الجنس اليوناني يتميز بسمات خاصة ترجع الى طبيعة بلاد اليونان ، والى موقعها الجغرافي ، والى تعدد الجنسيات التي تكون منها الشعب اليوناني . فالأفريق يتكون من جنسيات مختلفة تتشابه في خواصها الى حد ما ، هاجرت وكونت الامة الافريقية ، وبعض الزمن أصبحت لهم مميزات جسمانية نتيجة لنشاط معين من العيشة في حياتهم خارج المنزل ، وممارستهم الألعاب الرياضية . والاسبريطون يرجع اصلهم - لحد ما - الى سكان الشمال ، في حين ان سكان ايتاليا قريبا من حوض البحر الابيض المتوسط .

والمستعمرون الأوائل الذين خلفوا التاريخ كثيرا من أسمائهم لم تكن دماؤهم نقية . وبذلك لا يمكن التسول بان الحضارة الافريقية تنضج لجنس واحد ، بل هي طريقة معينة في التفكير وملعب لهم الحياة ، بدأ بهوميروس ، واستمرأ بالانوف الى ان اطلقت ساحة المعارك باثينا في عهد جستانيان .

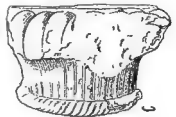
فالحضارة الافريقية الان حضارة لغة وأدب . وهي تتميز بأمور ثلاثة :



شكل (٢) اوان للزينة ١ - مصرية ٢ - افريقية

١ - اصالتها - فاللغ الافريقي ، مع أنه تلقى عن غيره من الشعوب - وخاصة مصر كما اسلفنا القول - العناصر الاولى لشعبه ، فان الافريقين عرفوا كيف يفسحون هذه العناصر ويشكلونها على نحو جعلها تكاد تكون بعيدة كل البعد عن اصولها الاجنبية القديمة ، ولم يقلدوا في اشكالهم الفنية نتاج الحضارات التي استوحوا فنها ، وانما اتجهوا الى الطبيعة يدرسونها ويقلدونها ويستوحونها نتاج فريتهم القادة فيخرجون على الانسانية - في مجال الادب والفن - بصور فذة من الروائع الفنية والادبية .

٢ - اتجه الفن الافريقي الى أن يكون فنا وطنيا . فبلاد الافريق - بسبب تاريخها ومناخها ، وتنازع شعوبها في بداية الامر ، وبسبب علاقتها القديمة ومؤسساتها الاجتماعية والسياسية - لوحت الى الفنانين والادباء بأعمالهم المظلمة . فحروب الافريق وانتصاراتهم وهزائمهم ، وحب الوطن والتلاني



شكل ١

١ - ناح عمود مصري ٢ - ناح عمود افرقي

الافريقي الفكرة الجسدانية : فكرة الحجم الكبير ، كان يقد التماثيل للمصرية دون أي تصرف ، ولكن التماثيل الافريقية - مع أنه كان ينقصها عنصر الكمال والكمال الانساني الذي يمتاز به التماثيل المصرية القديمة - كانت تمتد منذ البداية بعنصرية ورفقة فنية ، ولم تكن تعرف مائة عام ، أو تزيد قليلا حتى جعل الافريق العيشة تكب في تلك التقاليد الفنية التي ظلت ثابتة حوالي ٤٠٠٠ عام .

وطريق الاسود الرخامية جزيرة ديلوس Delos المقدسة اخذت فكرته بالتناوب من الطريق المصرية التي تصطف على جانبيها الاسود او الكباش او ابو الهول ، أو من الرم المصري rem ، كما قال « هيرودوت » : البحيرة المستديرة المقدسة امام الاسود بديلوس بالبحيرات المصرية المقدسة .

كذلك فقد الافريق كثيرا من الادوات التي كانت تستخدم في الحياة اليومية لدى قدماء المصريين . ولما كان ارباب مصر يستوردون في بداية هذا القرن ، اناس من ايطاليا وفرنسا ، كذلك كان ارباب اليونان يستوردون اناسهم ولواتهم من مصر حتى حوالي القرن السادس قبل الميلاد ، ثم اخذ الصناع والمفانون اليونانيون يقلدون هذه النماذج ومن ثم بدأت عملية الخلق .

وخلاصة القول ان الحضارة الافريقية تستند في اصولها استنادا كبيرا الى الحضارة المصرية ، وان هذه الحضارة لم تجد في اوج مجدها تربة تتجاوز فيها سوى ارض مصر ومدرسة الاسكندرية في الفلسفة والفن ، ولكننا لا نستطيع - باي حال - ان ننكر فضل الحضارة الافريقية القديمة ولا الفكر الافريقي ، فالعالم كله ما زال يدين لهم . فقد اضاف افريق الى الحضارات القديمة عامة ، والمصرية خاصة ، ما جعل لحضارتهم هذه المكانة التي لا تزال فيها حية الى وقتنا الراهن . . . ناه ، اصلوا الحياة ، وصنعوا كل شيء في حياتهم بالصيغة الانسانية والعنصر الانساني .

فما هو ذلك الجنس الذي استطاع ان يصنع كل مقومات الفن المصري القديم ، ويضيف اليه تلك الفناية العزينة ، ولم يعمد حينها كانت الاسكندرية عاصمة فكرة للعالم القديم كله رغم خضوع مصر لبلاد الافريق ، ويصنع فنا مازلنا نخضع لسننه وقوانينه الى الان على الرغم من أنه احد فنون المجتمعات العمودية ؟



نمسكل (٢) ١ - امرأة مصرية ب - امرأة إفريقية

في مسيله ، كانت كلها مصادر غنية وألمة يستوحى منها الفنانون
دوافع الخلق والإبداع .

٢ - امتاز الفن الإفريقي - فضلا عن ذلك - بشرائه ، فبند
بدانته وهو يقدم للانسانية فيما خالده ظلت على مدى القرون
موضع تأبير وأعجاب الاجيال والمجتمعات البشرية المتعاقبة
على اختلاف صورها وأوضاعها الاجتماعية والاقتصادية .

ولمة شيء مهم يعبر الفن الإفريقي ٢ هو القربة التي نبت
فيها . فبلاد الإفريق التي عاش فيها هذا الفن وترعرع لم تكن
مقصورة على الدولة اليونانية العالمة ، وإنما كانت تشمل
سواحل آسيا الصغرى وصقلية وجنوب إيطاليا التي كانت
جزءا من الدولة اليونانية فرمست فيها الحضارة الإفريقية
جلورا عريقة فجادت بعورها بروائع خالدة . فهذه المناطق
كلها كانت - وما زالت - تتمتع بسعاد صافية ومناظر طبيعية
خلابة ، فكتت في نفوس سكانها أخلص الأحاسيس والقفا .
وقد كان الأفريقيون - بوجه عام - يتمتعون بجمال التكوين
الجسماني ، وباتساع خيالهم وبعباسية شديدة ، وكان لظواهر
الجمال يوشك أن يكون فريزة كاتمة في أعماقهم .. يقول أحد
خطباء الإفريق : « أن الشيء الذي يتفهمه الجمال لا قيمة له »
والمسيلة لم تكن موضع إيجيل وتكرير إلا أنها الجمال
الإخلاي » !

وإفراق الإفريق بأن يطعموا كل شيء للانسان ، وإن يصيخوا
كل شيء بالصيغة الانسانية ، هو الذي جعل للفن الإفريقي
وللتقاليد الإفريقية أصالتها ، وأعطاها الإبداع الوقتنا المعاصر
لأنها تناقش الحياة . أن الفلسفة الإفريقية تبدو وكأنها تصالح
مشكلاتنا المعاصرة ، وتاريخهم يظهر لنا كأنه تاريخنا المعاصر ..
لقد كان هدف الفلسفة اليونانية اكتشاف الطريقة الصحيحة
للحياة وعلافة الناس بها ، فانحصرت في دراسة الانسان وفهمه
وكل ما يرتبط بحياته ، ولم تهتم أبدا بالمشكلات الميتافيزيقية
والأبست ، وانكس ذلك في التزاييديا الإفريقية وبقية الفنون ،
حتى أصبحت الصيغة الانسانية الشاملة هي فلسفتهم العليا
لن الحياة . نجد ذلك واضحا في أشعارهم الفنية وفي

صروحهم ، كما يعبر ذلك لفلسفتهم ومؤرخهم . وتظهر هذه
الترعة الانسانية بأبهتها في فن النحت ، حتى أننا نستطيع أن
نطلق على الحضارة الإفريقية أنها كانت فلسفة الطبيعة
الانسانية . لقد كان ميل المفكرين والكتاب والفنانين الأساس
هو أن يكتشفوا للانسان نفسه . ولكن الواقع حقا أنهم ، من
طريق اكتشافهم للانسان ، استشفوا أن يصموا نماذج مثالية
للطبيعة .

وكما كان طبيعيا أن يرتبط - المفكرون الإفريق كل المعاصر
للحقيقة بهم بطاقات الانسان وامكانياته ، كان طبيعيا كذلك أن
يعبر الفنانون عن قواهم الطبيعية واتزانها بتكاليف الجسم
الانساني واتزانه وأخضامه للروح الانسانية ، فتمثلت الالهة
على صورة الانسان ، وأصبح لكل قوة من قوى الطبيعة ، ولكل
مظهر من مظاهرها ، آله مجسد على هيئة انسان . وانحصر
تاريخ النحت الإفريقي كله ، من نهضته في القرن السادس
قبل الميلاد الى انحساره في القرن الثالث بعد الميلاد ، في
تمثيل الشيء القامس بأجمل الأشياء على سطح الأرض وهو
الانسان ، ولم تصور الالهة بشيء مفيد ، وما كان الصوت
فيرهبهم ، ولم يقتصر هذا التمثيل على الالهة فقط ، بل تعداها
الى الأنهار والجبال والسماء والبحر والنمس والقمر والريح
والمواصف .. كل شيء تغيثوه في صورة الانسان ! ألم
يسيروا عن مجتمع أوب - المثل لقوى الطبيعة - بالنهضة ،
كأنه مجموعة المراد تمثل مجتمعا انساني . وكان نتيجة تمثيل
الالهة بصورة الانسان أن أصبح الانسان نفسه مساويا للالهة ،
فسيطرت الروح الديموقراطية على المجتمع الإفريقي . فكانت
الآلة تاتي الى الأتالي في هيئة الفسرد ، كذلك كان كثير من



كرسي إفريقي به تأثيرات مصرية

الإبطال والافراد يرتفعون الى مستوى الالهة .
لقد كان الانسان (السيد) في المجتمع الإفريقي هو محور
الحضارة الإفريقية : ألها وبطلا وفالديا وحاكما .
وكم تتخذ الفلسفة الإفريقية مقاس فلسف الإلهاس ، ولم
تناقش حالا غافضا ، بل تحدثت مهمتها - كما في الفن - من
رسم نموذج مجتمع مثالي على نحو ما جاء في كتابات الملوكون
ومدبنته الغاضلة .



شكل (٦)
وجه الهيرقلي من الاسكندرية

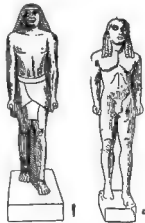
يستطيع الآن ان نقول ببساطة ان تاريخ الفن الاغريقي هو تاريخ البحث عن الجمال والشعر ، ومن كل ما يروح او يحدث التشوه ، وهذا هو متنى الحب الانسانية : ذلك الحب الذى نجلى بوضوح في تقاليد فنهم نفسه .. فالشكل الجانبي للوجه قلما رسم في الفن الاغريقي . اتهم يرسمون الوجه كما لو كان نائما اليك ، والارجل كما لو كانت ممتدة عندك ، كى ان الاجسام لم تكن ساكنة جامدة . كل وجه يجسب ان يكون له عينان ، وكل جسم له ذراعان : اقتضت ذلك قواعد المنظور ام لا . وينتج ذلك حتى في التمثال الاغريقي البارز الجانبي . اذا الكساد ان ترى الجسم الى الوسط كانه عرى من الامام ، والجزء الاسفل كانه من الجانب . يبدو كان الرجل كان سائرا ثم التفت اليك .

وخلصة القول ان الفنان الاغريقي القديم كان يحس جمال الجسم احساسا قويا ، ويعتقد دائما ان يرتفع به الى مستوى اعلى مما هو عليه ، ليخرج من خلاله عن الكمال المطلق الذى تخيله فلاسفتهم . لقد كان الايقاع والتوازن ههما اللذان يحددان كل شيء في حياتهم ، بل هما الظاهرة التى تميزهم ، حتى نماذجهم الرياضية البسيطة كانت تؤدى بمصاحبة الناي . وانه ليتمكن ان نقول ان الفن الاغريقي (هو الشيء المثالي بالجمال . انه الفرحة التى تدوم الى الابد) . اجل انهما فرحة من نوع فريد . انها الفرحة التى تعطى لفرحة لونها وللفاكهة حلاوتها .. انها الفرحة التى تجعل الطيور تسمى ، والجنس البشرى يحب . انها الفرحة التى تبلغ اسمى قانون انساني ، لانها ناجية عن الكمال .

ولقد كانت الدولة اليونانية القديمة اول دولة اقامت التماثيل لفرادى او مجموعة افراد في الميادين والاسواق ، وفي مداخل المنشآت ، ولم تكن الغاية منها تمجيد احد ، بقدر ما كانت لتمثيل جهم الانسجام والاتزان والتماثل . ومن هذا الجانب اصبح شغلهم الشاغل هو دراسة الحياة والطبيعة وملاحظتهم لها . وقد ادى ذلك الى اتهم توصلوا الى ان الاتزان والنظام هما قانونا السعاد الاول ، ومن الممكن التعبير عنه بامثلة شيء ، ربما بالاتزان الحركي . في تماثيل عا او نيل التعبير في بيت من الشعر .

والتماثل الطويل للطبيعة والحياة والانسان لهم فيهم قوة الملاحظة . وقد كان لهذه التلمكة اكبر الاثر في تقدم حضارتهم . ففي الحمامات وفي المذابح ، حيث كان الشبان يقفون صباحهم في الجرى والولب والمصارعة او العموم ، كان في استطاعتهم التماثلات والفيلسوف ان يتأمل الاجسام الرشيق في حركاتها ، ويدرس النفس البشرية في مختلف تصرفاتها ، حتى استطاعوا ان يصلوا الى نوع من الفن يصور الحياة اليومية ، ويصل بها الى نماذج انسانية خالدة اكثر منها حالات فردية .

لقد كان نتائجهم الفكرى جميعه فصائد شعيرة للطبيعة ، لا مجرد صور شخصية لافراد . وقد بلغت هذه الواقعية ذروتها في مدرسة الاسكندرية تحت سماء مصر (انظر شكل ١ - ١١) هذه الواقعية التى بنيت على الفراسة السليمة لتشريع جسم الانسان . وفي الوقت ذاته بلغ فن التشريع درجة كبيرة من الكمال في مدرسة طب الاسكندرية التى كانت اشهر مدرسة للطب في العالم القديم ، ولم يكن الفنان الاسكندري ، في القرن الثالث قبل الميلاد ، يتردد في تمثيل الناس صغيرون (كما في شكل ١١) ، ومتاحف العالم مليئة بتمثالين من هذه الفترة تمثل فلاحين ونساء صينات واطفالا .. لم يميز الفنان او يصور في شيء ، حتى في دراسته للعروق التى تنبئ تحت الجلد .



شكل ١٥١ ١ - تمثال مصري ٢ - تمثال افرقي



شكل (١٧)
رأية مسمية (مدرسة الإسكندرية)

والعكر والانطلاق وشرف الدفاع عن الوطن . وقد كان طبيعيا
لا تعطف لنا الحضارة الأفريقية فنا يرتبط بمادة الشعب ، له
مميزات الفنون الشعبية وسماها .
إن العالم يدرك بالكثر تفكر والفن الأفريقيين .. هذا
لا جدال فيه . ولكن يجب في الوقت نفسه ألا ننسى أن الحضارة
الأفريقية ما هي إلا امتداد للحضارة المصرية ، بل وتندمجا
بكلوت الحضارة الأفريقية ثم تجد رؤية أخصب من مصر
لتنبؤ فيها .

بقيت نقطة جدية بالمناقشة ، وهي أننا - على الرغم من
الإشراق الذي يبدو في فنون الأفريق التشكيلية - نستطيع
القول أن سعادتهم ممترجة بالأسى ، ونستطيع القول أيضا أن
الفن اليوناني القديم كان جادا بدرجة كبيرة وميلا إلى الجانب
المظلم من الوجود . لقد اخترع الأفريق المأساة كتمثيل شاعري
لنفسه القدر . وعلى الرغم من السرح والحيور اللذين يبدوان
للنظرة السريعة ، فإن حياتهم كانت حقا حياة جد وصراعة ..
وهل يستطيع كل فرد الآن من عشاق السرح المتقنين أن يجلس ،
طبلة يوم صيف طاف ، ليستمتع ، في شفق ، بالتعبير العميق
عن الحياة لشعراء مثل أيلوس وسوفوكليس ؟

إن الموضوع الذي تناقشه الدراما الأفريقية ، هو - دائما -
اللعنة التي تطارد أولئك الذين كان من سوء حظهم أن يغضبوا
الآلهة ، ومع هذا فقد خلا عنه الفن التشكيلي عندهم ، لأنهم لم
يكونوا يشعرون بأن النحت والتصوير ، مثلا أداة مناسبة
للتعبير عن مثل هذه الآراء .. فقد كان موضوع الدراما عندهم
يرتبط دائما بروعة المأساة ، والفن التشكيلي نشرة الفرح .
إلا أن البناء الشكلي في الدراما انحصر في تكامل الإيقاع اللغوي
بصاحبه تكامل الإيقاع الحركي للوصول إلى الانسجام التام
الكامل ، وهذا لا يفرغ من البناء الشكلي لبقية فنونهم .
والآذان والتماثيل في الدراما كان أهم شيء ، بينما الانفصال
والناحية التعبيرية لم يكونا معروفين لديهم ، ولم يكونوا هم
في حاجة اليهما .

ونؤكد لا فناء يجب أن نبرز دور الفلاسفة في المجتمع
الأفريقي وفي الفن الأفريقي . فالفلسفة الأفريقية كالجذ هي
الأخرى - إلى جانب محاولتها تفسير الكون - تهدف إلى
اكتشاف النفس الإنسانية حتى تستطيع الوصول إلى اكتشاف
الطبيعة .

وكما كان المفكرون والفلاسفة يربطون تفسيرهم للظواهر
الطبيعية والمجتمع بطقا الإنسان وامكانياته ، كذلك نجد - كما
أسلفنا القول - أن الفنان عبر عن قوى الطبيعة وآثارها بتكامل
الجسم الإنساني وآثاره . لقد اتجه الفن الجاهل وانحصر إلى
صنع كافة التعبيرات الفنية بالطبيعة الإنسانية وانحصرها
للكيان الإنساني في مظهره المادي .. ولذلك نجد - كما قلنا -
أنهم كانوا يمثلون الآلهة في صورة الإنسان ، ويمروا من المقدسات
والآلهة والباطل بأبهي وأجل وأعظم ما يوجد على سطح الأرض ،
وهو الإنسان . والآلهة لم تكن في نظريهم شيئا غريبا أو رهيبا
أو يختلف عن الكائن الإنساني أو يعلو عليه ، وإنما هي تجسيد
الناسي لقوة من قوى الطبيعة . وهنا قد تتساءل قارئة : لماذا
أتجه اليونانيون القدماء إلى الإنسان يعبرون به عن كل مظاهر
الطبيعة وقواها ؟ قلنا من قبل أن الطبيعة الخلابة في بلاد
اليونان ، يوما امتازت به من صفاء سماؤها ، جعلت الإنسان
لا يحس برهبة شديدة من تغلب الأجواء أو قوة الطبيعة أو
فيضان الأنهار المفاجيء ، فتمت لديه حساسية تتسم بالهدوء
والاسترخاء ، وانجبت المفكر دائما إلى نفسه باعتباره أنهى
وأجمل ما على سطح الأرض .

وبعبء ألا ننسى - في فترة أحيائها بروعة الفنون اليوناني
القديم - أنه كان من الطبقة الحاكمة في مجتمع عبودي ، فمن
تلك المجموعة من الأفراد الذين تمتعوا بالحرية والثروة والثقافة

فجر يوم جديد

تصميم
فيلم

بقلم أحمد الحضري

هذا العمل السينمائي وأهميته ، وأنه سيكون خطوة أخرى إلى الأمام ، لا تقف أمام مخرجيه أي عتبة في سبيل الوصول إلى كل ما يهدف إليه ، وحتى وصلت تكاليفه إلى ٦٠ ألفاً من الجنيئات ، وهو رقم غير عادي بالنسبة للسينما العربية .

وبالرغم من أن لجنة التصفية لمهرجان فينسيا في خريفها الجديدة قد استجبت هذا الفيلم فإن لهفتنا لمشاهدته لم تقل ، حتى منحت الفرصة عندما عرض مساء السبت ٢٩ أغسطس الماضي أمام أعضاء الوفود في ندوة السينما العربية وأمام مندوبي اليونيسكو وبقية المشاركين في الندوة من السينمائيين العرب ، وهي الندوة التي أقامها المركز الفني للتعاون السينمائي العربي بمدينة الإسكندرية في أغسطس ١٩٦٤ . واتضح لنا عندئذ أن لجنة مهرجان فينسيا كانت على حق ، وأن ما أتبه يوسف شاهين من أسلوب في تنفيذ هذا الفيلم والتعبير عن فكره يثير الإعجاب في تقدير هذا العمل وتقييمه لكثرة ما به من حركات بهلوانية استعراضية بدون أي دواعٍ درامية ، فأنشقتنا على الفيلم وعلى مكانة مخرجيه في نفوسنا ، وألحنا أن نترتب حتى تسنح لنا الفرصة لمشاهدته ثانية عند عرضه على الجمهور وهو ما حدث أخيراً .

وعندما تحكم على عمل مخرج سينمائي جديد ، فغالبا ما ننظر له بعين الهتان ونصدر عليه حكماً مشجعاً إن كان يستحق ذلك ، إما في حالة الحكم على فيلم سينمائي من إخراج يوسف شاهين فلا محل للتشجيع هنا ، إذ أن فيلم « فجر يوم جديد » هو الفيلم الثامن عشر من إخراجيه ، وبعد مرور خمسة عشر عاماً من العمل المتواصل في ميدان الإخراج

من الانتباه من أعداد هائلة الفيلم في المسطح الماضي ، وأرسال نسخة منه للمعرض أمام لجنة التصفية التمهيدية لمهرجان فينسيا السينمائي الذي بدأ رسمياً يوم ٢٧ من نفس الشهر ، فإن هذا الفيلم لم يعرض أمام الجمهور العام إلا ابتداء من أول فبراير الماضي أي بعد حوالي ستة أشهر من الانتهاء منه .

بالرغم

وكنا جميعاً ننتظر مشاهدة فيلم « فجر يوم جديد » بفارغ الصبر ، فهو الفيلم الذي أخرجه يوسف شاهين بعد أن قدم لنا في فبراير ١٩٦٢ الفيلم الكبير « الثامن صلاحي الدين » الذي حقق به نجاحاً منقطع النظير لبت في نفوسنا الثقة بالسينما العربية وبإمكاناتها الفنية ، وأكد وصولنا إلى مرحلة إنتاج الأفلام السليمة ذات المستوى العالي في شتى نواحيها الحرفية . هذا وقد أجمع أغلب نقادنا السينمائيين في حينه على اعتباره بداية مرحلة مميزة جديدة في تاريخ السينما العربية .

كل هذا لفظ بالخروج يوسف شاهين إلى رأس القائمة عندما ورفق من أجره حتى وصل إلى سبعة آلاف جنيه من فيلمه الأخير ، وهو رقم قياسي بين مخرجينا لم يصل إليه سواء حتى الآن . وكانت الأخبار التي نصلنا عن فيلمه هذا « فجر يوم جديد » وهو في مرحلة التمثيل تليد من مخمخة

السينمائي ، كما ان افلامه السابقة لها مكانتها عندما سبق ان نالت اعجابنا ومثلتنا في الخارج في كثير من المناسبات والهرجانات السينمائية .

وانا اعتبر الفخرج السينمائي بصفة عامة ، ويوسف شاهين صفة خاصة ، مستولا عما جعل اليه الفليم من اسلوب في التعبير ومن مستوى في التنفيذ ، أي انه يستول عما يحفظه الفليم من نجاح فني أو ما يسببه من فشل . وسبق ليوسف شاهين ان لفت انظارنا منذ ان قدم أول فيلم من اخراجه « ياها امين » (١٩٥٠) بعد ان اتم دراسته الفنية بلوس انجلوس في أمريكا ، وكان يبلغ من العمر وقتئذ أربعة وعشرين عاما . لم قدم لنا فيلم « ابن النيل » (١٩٥١) الذي مثلنا في مهرجان فينسيا السينمائي وكذا في مهرجان الهند في نفس السنة . وفي سنة ١٩٥٢ قدم لنا فيلم « الفجر الكبير » و « صبيحة القطار » . ولما ذلك فيلم « نساء بلا رجال » (١٩٥٢) . اما فيلمه التالي « صراع في الوادي » (١٩٥٤) فيعتبر عملا فنيا رائعا يؤكد مكانة يوسف شاهين كمخرج سينمائي مبدع . يجسد استقلال العناصر السينمائية المختلفة في خدمة المضمون ، واصلح بعض أجزاء هذا الفليم كنماذج للدراسة والتحليل في الماحدين الفنية المختلفة ، ومألفنا نذكر من هذا الفليم طريقة استخدام آلة التصوير أثناء الحركة التي دارت داخل العبد بين عمر الشريف وفريد شوقي ، وحسن استغلاله لشريط الصوت أثناء موقف حث حدى فيث على الاخذ بالثأر . ولقد مثلنا هذا الفليم في مهرجان كان للسينما .

وبعد فيلم « شيخان الصحراء » (١٩٥٤) قدم لنا يوسف شاهين فيلما ممتازا آخر هو « صراع في القلعة » (١٩٥٥) الذي مثلنا في مهرجان كورب بايرنسا ١٩٥٦ . وفيه المليون الفنايين « ودعت حيك » (١٩٥٦) و « الله حبيبي » (١٩٥٧) قدم لنا النسخة المطالدة « باب العبد » (١٩٥٧) والتي قام فيها بالقدور الرئيس ، خود بلنح المصحف فتاوى المعتوه المتيم في حب فتوة (هند رستم) بآلة الكاتوزة في محطة باب العديد ، والتي كانت مخصصة في جهبا للتسهيال أبو سريع (فريد شوقي) . لقد ابدع يوسف شاهين في عرض هذه القصة البسيطة وهذه العلاقة الثلاثية بسيطرة تامة على اداء الممثلين جميعا دون أي مبالغة ، حتى الممثلين الثاويين الجدد الذين كانوا يظهرون من القمص التريمة التي تعود داخل جدران المحطة الرئيسية . وهنا مرة أخرى نفس مزاج يوسف شاهين في تكوين الصور وترتيب الحركة ، مثلما حدثت في مشهد فتوة وهي تبوح الكاتوزة لجموعة الشبان الرحين داخل عربة انظار على سبيل المثال . ولقد عرض هذا الفليم في مهرجان برلين للسينما ١٩٥٨ ومهرجان بوخن ١٩٦٢ .

لم جاء فيلم « جميلة الجزائرية » ١٩٥٨ الذي مثلنا في مهرجان موسكو في العام التالي ، وفيلم « حب الي ابد » ١٩٥٩ بعد ذلك . ثم فيلم « بين ايديك » ١٩٦٠ وفيلم « نداء العشاق » ١٩٦٠ ايضا . وفيلم « رجل في حياتي » ١٩٦١ . لم استغرق عامين في تنفيذ فيلم « الناصر صلاح الدين » حتى لقمه لنا في صورته الشرفة التي نالت اعجاب كل من شاهده . وحتى اخير تمثيلنا في مسابقة جائزة الاوسكار الأمريكية من عام ١٩٦٢ .

ولقد اظقت هذه المقدمة حتى اوضح اهمية يوسف شاهين كمخرج سينمائي ومكانته في تاريخ السينما عندما وما اقدم عليه من تجارب وما احرزه من خبرة ومن الانتصارات مسابقة كان آخرها « الناصر صلاح الدين » ، وهذا هو ما يطمئن الان لكي اشد الحساب معه عن الاسلوب الذي اتبعه في تنفيذ فيلم « فجر يوم جديد » .

واري ان الفصل طريقة للذكر مميزات هذا الفليم وما احتواء من تصرفات مبتكرة وما احرزه فيه الفنايون والفنسانون الذين اشتركوا في تنفيذه من تلقا وابداع ، الى جانب ما ورد في الفليم من مآخذ وتصرفات غير موفقة ، هو ان اذكر امثلة لها جميعا سلسلة حسب تتابع المشاهد ، حتى يسهل تصديق مكان كل منها في سياق الفليم ، وحتى يمكننا ان نخلص في نهاية الامر الى اصدار حكم على الاعمال الفنية التي لقمنا هذا الفليم ، نقرأ لاهيته .

١ - متاوين الفليم مبتكرة في صياغتها وفي تكوينها يبرزها صوت هادي زرين ، وتبدو لنا أسماء الفنايين على ارضيات ملونة من ابتكار الفنان رؤوف عبد الجيد ، نشاهد فيها الواو تختلط بأخرى في انسجام ، والمقدمة بصورتها هذه نجحت تماما في الاستعداد على اعجاب المتفرج ولهيته لاستقبال فيلم غير عادي يتعين عن سواء .

٢ - المشهد الأول : حلفة خيرية في حديقة أحد صلاحيه الايام . ويأمرهم من ان هذا هو المشهد الإبتدائي ، وان الاصول السينمائية يجب بان تكون المشاهد الافتتاحية بسيطة في عرضها حتى يتمكن المتفرج من استيعاب شخصيات الفليم وتمييز العلاقات المختلفة التي تدور بينها في هذه الرحلة ، فان الوضوح كان عكس ذلك تماما ، واصبحت نرى لقطات متعقبة في تلقيع سريع جدا أثناء تقديم الشريط منس اليه وكان في الإسكان ان تنقلب هذا التلقيع السريع ان كان المقصود اظهار الحلة بظهور النجاح وتوزيع اقبال الجمهور على تشجيع الحلة الخيرية ، ولكن الواقع كان غير ذلك ، الا كان الموجودون لقة في العدد ، والحلفة خالية تماما من أي برنامج ترفيهي . من هنا بدأ الارتباك بين التشسكل (التلقيع السريع) وبين المضمون (الحلفة المللة) أي ان الارتباك في التتمير بدأ من أول مشهد في الفليم . انص الى هذا ان الصوت لم يكن واضحا هنا وبالتالي لم نسمع الى الحوار جيدا . وهاهنا أحد الرجال على نايلة (تمثيل سناء جميل) يريد ان يتقرب اليها ويقتلها لم يكن له أي مبرر ايضا ، فتأمله - كما بدت لنا - لم يكن فيها من الصفات ماينص الى هذا . وحسين (حمدي فيث) اخوها بدأ جامدا في حركته وسوته المصاى يميل الى الخطابة أكثر من مجرد الكلام . انص الى هذا جمود الممثل الجديد سيف الدين في دور طارق وهو يكسب ان تقوده لا تكفي لمفع لمن ما عليه من بويه الحلة ولنا لم نفسر الكلمات التي ينطقها لاهو ولا حادثة زوج نايلة (تمثيل يوسف شاهين) . كل هذا جبل هذا المشهد ، يصدم المتفرج ويركه ، ويعسر من الصعب ان يسهل التتابع في المشاهد التالية . وكانت الإضاءة رديئة ، حتى على أساس ان الحلة ملة غير ناجحة ، ولاآثر هنا أيضا لقة غريبة ثنائية مسح صديقها (سوير الياباني) والانتفاش تواجها آلة التصوير

وموجودتان في يمين الصورة مما يغفل بتكوينها ، دون أن يغفل أي شيء له أهمية في الجانب الأيسر حتى يبرز هذا التكوين . هل هناك هدف من وراء هذا ؟ فلنتأمل ولا نتعجل الحكم .

٢ - قطع إلى بيت نايبة وزوجها . الإضاءة هنا ممتازة جدا وكذلك التصوير . التحريك متواصل سواء تصريك آلة التصوير أو تحريك مجموعة الموجودين في اللقطة ، وهو تحريك متع للعين ويثبت استجابة يوسف شاهين ومزاجه ونجاح مدير التصوير عبد العزيز فهمي في تنفيذ طلباته . ولكن ما الهدف من وراء هذا التحريك ؟ إن كان المقصود الناحية الجمالية فقد نجح المخرج في ذلك ، وإن كان المقصود الإحساس بالتطور وبالاستويات المختلفة فقد نجح أيضا . ولكن فلنتأمل . مازال حمدي فيث جامدا . أما ماكياج نايبة فهو رديء ، خاصة في اللقطة التي تحدث فيها مع أخيها على أفراد ، رديء من حيث التنفيذ ومن حيث اللون . المحاصلي الماكياج في هذا الفيلم هو ميتشو .

٣ - قطع إلى المشهد الثالث في العمل المرئي حيث يمرس طارق مع زملائه . الإحساس بالمكان ممتاز وكذا التصوير والإضاءة .

٤ - قطع إلى خارج ملجأ الجمعية حيث نرى طارق وهو يحاول أن يرد لمن ما اشتراه من بوفيه الطفلة إلى نايبة فتدعوه نايبة إلى ركوب سيارتها حتى توصله إلى وسط البلد . لا يمكن أن يكون في نايبة - كما بدت لنا في الفيلم - ما يلفت نظري أي شاي في مثل سن طارق . التصوير الآن داخل السيارة وهي متحركة بالهي سرعة . التلطيح هنا مناسب جدا بين الشخصيتين داخل السيارة وبين سرعة مرور الأشياء في المشهد . الغلظي ، والإحساس بطغور السرعة متوفر في هذا المشهد . والمعالجة على تتبع الأماكن التي تبدو في الكلف متتابة أيضا . نعتبر نايبة من السرعة في قيادة السيارة ويسعد طارق في الانسجام مع نايبة دون أي مبرر لنفسه . مع بداية الانسجام نرى لقطة للسيارة وهي تمر في شوارع القاهرة متحركة من هليكوپتر . هل هناك مبرر لهذا أيضا ؟ اللهم إلا اظهار جمال الشوارع والبيوت من منظورها من أعلى . ومسح بداية الانسجام أيضا نستعمل إلى موسيقى تصويرية ممتازة .

٦ - قطع إلى حجرة نوم نايبة مستلقية على السرير نستعمل إلى موسيقى الجرامفون . الحجرة مازالت مظلمة نوعا ما لأن الستائر مغلقة . هناك شريط رفيع من ضوء الشمس يلمر نايبة على الميت بفرحة تمكن أشعة الشمس على الجدران مدامت خالية من أي مستويات منزلية . هذا المشهد ممتاز بأكمله ومبتكر ويدل على براعة كل الفتيين خصوصا مسير التصوير .

٧ - قطع إلى المطبخ الفلم لتدرك أن الخدم وهما راسهم حسن البارودي لم يتفادوا أجورهم منذ عدة شهور .

٨ - قطع إلى حجرة نوم نايبة . وخلال هذا المشهد نلمس الاختلاف القائم بين نايبة وزوجها . صريح يوسف شاهين غير واضح النطق اطلاقا . شكرا لترجمة الفرنسية عسلي نفس الشريط . والمستول من عدم وضوح الصوت هو تمرير عباداتو كبر مهنسي الصوت . نشاهد هنا أيضا لقطة غير مقبولة في

تكوينها تجمع بين سناء جميل ويوسف شاهين في مواجهة آلة التصوير ولكن إلى اليسار دون أي توازن إلى اليمين .

٩ - قطع إلى خارج جمعية الإيتام حيث ينتظر طارق خروج نايبة .

١٠ - قطع إلى داخل العربة للثنتين معا . لقطات قريبة مناسبة للحيز الضيق .

١١ - قطع إلى برج الجزيرة . يصعد الاثنان سلم البرج لأن المقصد معلل . يتبادل الاثنان حوارا سادجا يصل إلى حد الصريح أحيانا بدون أي مبرر . الموسيقى التصويرية ممتازة ومبررة أثناء التطلع إلى القاهرة من أعلى البرج . . لقطة من هليكوپتر بدون أي داع .

١٢ - قطع إلى داخل السيارة وهما ينطلقان إلى حي القنطرة .

١٣ - قطع إلى أراجوز وحوله جمهرة من المتفرجين ينظم اليهم سيف الدين وسناء جميل . الجميع يسبحون لتعرفات الأراجوز بصورة مبالغ فيها . مشهد رديء الإخراج وكنه من تنفيذ مخرج آخر مبتدئ في عمله .

١٤ - قطع . سناء جميل أمام المرأة في حجرها

١٥ - قطع إلى الوجوه بعصاالات الاستقبال في منزلها . كلام كثير في وقت واحد ودون مقصود . هنا بالتسببة للتصوير فلا يوجد عمق كاف في مجال الرؤية والتركيز البؤري depth of field of focus سناء جميل لرأس

تم نزلهم فاسي رديئة في منتهى لقل الدم . . تحريك كرايزات . . أشخاص يجررون من فوق المقاعد . . جسوس مذهب متفن جدا . . رقصه لسبير الجبابي في منتهى خلة الدم . . جرس التيلفون يرن . الجميع مشغولون عنه . حسن البارودي يرد ليعلن « ست الهاتم . . ابني مات » وهذا نتيجة لعدم تمكنه من شراء الدواء لذلك لتأخر أصعاب أليبت في دفع أجره ، يوسف شاهين يزاوول هوايته وهي الصريح بدون وضوح . شكرا لائية للترجمة الفرنسية على نفس الشريط .

١٦ - قطع إلى نايبة تسير في الشوارع . التصوير مظلم جدا بشكل غير مقبول . لقطات مختلفة للسير في الشوارع . طوع الجبر والجرائد تملن قيام الثورة . أشخاص يتراحمون لركوب الاوتوبس للذهاب إلى العمل . بينما بطة الفيلم تسير بلا هدف ولا عمل لها لا داخل المنزل ولا خارجه ، اللهم إلا ادعاء القيام بالأعمال الخيرية . لقطة قريبة ليحما تسمح جبينها . انه فجر يوم جديد . وتذهب نايبة لتسأل عن طارق .

١٧ - قطع إلى حجرة طارق من الخارج فوق أحد الأسطح .

١٨ - قطع إلى حجرة طارق من الداخل ، ونايبة مع طارق على سرير . التصوير مظلم جدا بشكل غير مقبول ولا يتناق مع هذا الوقت من النهار ، ونحن نرى أن أشعة الشمس تدخل من النافذة فعلا . هنا يتعرف الاثنان بالهبط .

١٩ - قطع إلى نايبة في منزلها تحدث إلى أخيها الذي كان ينتظرها .

٢٢ - قطع الى المطبعة وحسين نازر على رئيسه . صريح متواصل .

٢٣ - قطع الى السطح الذي يسكنه طارق . صريح متواصل بين نائلة وطارق ، في تصوير عبد الفتاح انها مقيم جدا بشكل لا يمكن قبوله .

٢٤ - قطع الى مكان صاحب فيه جمع من الناس ، رجال ونساء يتناولون الخمرات . التصوير والإضاءة كاحسن مايمكن والإخراج هنا متقن جدا . لقد تمكن يوسف شاهين من إعطاء جو الاعتلال هنا على أحسن مستوى عال . وفيه . ولعشنتنا جميعا بملح . حسين أنه قدم استقالته من الجريدة . هذا هو المكان المناسب لكي يعلن فيه قراره احتجاجا على تصرفات رئيسه ودفعنا عن حرية الرأي ؟! وينتهي المشهد بلقطة ممتازة تابع فيها آلة التصوير نائلة وهي تحاول الهرب من المكان .

٢٥ - قطع الى نائلة بين السيارات المنتظرة في الخارج .

٢٦ - قطع الى العمل الذي . طارق يحاول مغادرة العمل واستأله (فتوح نشاطي) بوجه إليه بعض النصائح الصبيانية . الحوار كله ساذج في الواقع .

٢٧ - قطع الى نائلة تعلم حلما مزعجا في المستشفى ، يزورها اخوها . هنا يتم إعلان طلاق نائلة من زوجها .

٢٨ - قطع الى نائلة تزور جمعية الإيتام وتطلب أن يفرج أحد الأطفال الياسي . وكانت متعلقة به من قبل - معها في جولة

٢٩ - قطع الى طارق وهو يستعد للسفر الى خارج القطر للدراسة .

٣٠ - قطع الى نائلة والطفل في رحلة سياحية داخل أحد الأتوبيسات الثرية .

٣١ - قطع الى فتوح نشاطي يلتقي بعض النصائح على تلميذه قبل سفره .

٣٢ - قطع الى نائلة والطفل من جهة وطارق من جهة أخرى وكلاهما يتجه تلقائيا الى شرفة برج الجزيرة .

٣٣ - قطع الى شرفة البرج حيث يتم اللقاء على أنفاس الموسيقى التصويرية الخاصة باللقاء السابق في نفس المكان . وقع الموسيقى هنا ممتاز جدا . تترك نائلة الطفل وراها وتنتقل مع طارق .

٣٤ - قطع الى لقطات من الهليكوبتر للانطلاق الأخيرة خلال شوارع القاهرة وأن كنا في بعض هذه اللقطات لا يمكننا تمييز سيارة نائلة بالذات .

٣٥ - قطع الى محطة مصر حيث يستقل طارق ونائلة القطار في طريقهما الى خارج القطر إذ انطلقا في طيش على أن تسافر معه . ثم ترى نائلة الطفل وقد تحفها في المحطة !!! فتفسد القطار وتوجه اليه وتبين من أنه لا يمكنها أن تسافر مع طارق الآن . وهنا وفي لحظة درامية ممتازة ، ترى وجه نائلة يرتفع الى أعلى الى داخل الصورة الا تمتد في وقتها عندما تسمع

٢٠ - قطع الى نائلة مع طارق على سريره .

٢١ - قطع الى نائلة في منزلها ومع زوجها .

٢٢ - قطع الى نائلة وهي تلعب للبول من خادما السابق حسن البارودي .

٢٣ - قطع الى نائلة مع طارق في حجرته . نحن نرى المشهد حاليا والة التصوير تتحرك الى اليمين بدون أدنى مبرر الا لكي نرى أشياء ملونة مختلفة تقف بين المثلين والة التصوير ، وغالبا ما نستقر في تكوينات غير لائقة ، كان نجد آداء الزهور في منتصف الشاشة يحجب عنا المثلين وهكذا . هوسه فنية لا مبرر لها إطلاقا الا أجهاد الفنانين بالإضاءة والتصوير وتسجيل الصوت وتنسيق المقتر ، وأخيرا زلزلة المقتر وهو في غنى من هذا تماما .

٢٤ - قطع الى مصنع الحديد والصلب ، وهنا يلتق زمام الأمر . فيبدو أن يتلقى طارق ونائلة مع قريبه بدر الدين نوفل داخل مصنع لقلب الفيلم الى مشهد مونتاج تسجيلي يعتمد على المزج بين لقطات صور الحديد وصيه في العنبرين بلقطات إنشئنا حديثة . هنا توفيق الفاضل لكن يندى إجابنا بالتصوير الجميل للقطات مصنع الحديد والصلب التي تتداخل مع لقطات جميلة أخرى وكاننا نشاهد أحد أفلام المعايه .

٢٥ - قطع الى احتفال بأحد الموائد . نرى من بين الزعماء عائلة بدر الدين نوفل التي تسمى ماعجة (مديحة سالم) . يلتقي طارق ونائلة مع هذه العائلة . وهنا يتضح أن هناك مشكلة بين طارق وماعجة من قبل وإنهما يصلحان أحدهما للآخر .

٢٦ - قطع الى مظلة الإهرام وأبي الهول كما نراها من داخل العجيرة التي تدار منها أجهزة الصوت والضوء الخاصة بهذه المنطقة ، حيث يعمل طارق في وقت فراغه . وهذه فرصة للتصوير الجميل لبعض اللقطات السياحية الملونة . نشاهد هنا لقطه لوجه نائلة تبدو من خلف جزء من حائط وإلى أقصى اليسار قلعة ، بينما تشغل الحائط الخلفية من أي تفاصيل بقية الصورة جميعها . هذه هي إحدى اللقطات البارعة التكوين في الفيلم .

٢٧ - قطع الى حجرة طارق .

٢٨ - قطع الى زوج نائلة يمايتها على عائلتها بطارق . صريح متواصل . في هذا المشهد بالذات نجد أن التكلم دائما إما أن وجهه في اللام أو أن تراه من ظهره ، أي أننا لا نرى حركة الشاهد منه صورا الصوت . لماذا ؟ وما السبب الدرامي أو الفني لهذا التصرف ؟ لا أدري .

٢٩ - قطع الى الجريدة التي يعمل بها حسين . تعترف له اخته نائلة بعلاقتها بطارق وإنها ترفض في العمل بالجريدة .

٣٠ - قطع الى محكمة من رئيس التحرير (عبد الخالقي صالح) في مكتبه . الإضاءة غير كافية إطلاقا .

٣١ - قطع الى مكاتب الموظفين في الجريدة . نائلة تفصل العمل في مكتب أخيها . مكالمه تليفونية مع طارق .

٣٢ - قطع الى العمل الذي حيث يتلقى طارق تدريجه العملي

جريس اعلان قيام القطار . انها لحظة موقفة مليئة بالشمس
احسن يوسف شاهين امدادها وتخليدها .

والآن بعد أن ذكرت المشاهد الرئيسية في تسلسلها النهائي
وما بها من ملاحظات ، فلننتقل إلى الأعمال الفنية في الفيلم .
القصة والسيناريو : من اعداد مسجير نعمرى . الى جانب
ما سبق أن ذكرت من ملاحظات خاصة بالسيناريو فان الفكرة
جديدة بالنسبة لنا . وكان من الواجب أن يتروك السيناريو
الناحية السياحية جانباً ، وإن يكتفي بمعالجة التطور النفساني
داخل الشخصية الرئيسية وهي نائلة . فمجرد ظهور مشاهد
سياحية يفرج بالتفرج عن معالجة التطور الدرامي . وما كان
الغناء عن لغظات الهيكوتر والبرج والصوت والضوء والرحلة
الثيلية ومصنع الحديد والصلب والقلعة ، ولا يمكن أن أعدد
هنا من هو صاحب فكرة مشهد المونتاج الخاص بمصنع الحديد
والصلب ومظاهر التقدم الحديث مثلنا وهل هو كاتب
السيناريو أم المخرج أم مربيك الفيلم . ولكن المخرج مسئول
قطعا عن هذا المشهد الذي أخرج المخرج من أنماجه في حياة
والقصة الى أسلوب متقلل خاص ببعض الافلام التسجيلية .

الحوار : ساذج في مجمله . وبكلى أن جسد الرحمن
الشرقاوى ثبرا منه وطلب رفع اسمه من مقدمة الفيلم ومن فوق
اعلانات الحائط .

التمثيل : كل عيب التمثيل كان ملقى على عاتق سناء جميل
في دور نائلة . ودورها هنا من أكبر الأدوار التي قامت بها
في السينما واكثرها نجاحا ، مثل دورها في فيسمال « بداية
ونهاية » (١٩٦٠) . وتقوم هنا بدور امرأة متروجة في الاربعين
من عمرها لم تنجب ولا تحب زوجها ، حتى انقلب في حياها
الفاسدة عندما يموت ابن خاندانها من القتل ، ويهاج الى حب
شاب صغير يصل عمره الى نصف عمرها . لقد قامت سناء
جميل بداء هذا الدور خير قيام ونحن اذا نلقيناها ونتمنى لها
أن تعطينا من آن لآخر ممثل هذه الأدوار التي تناسب طبيعتها ،
نرشحها في نفس الوقت للفوز بجائزة التمثيل السينمائي عن
الدور النسائي الاول في المسابقة القادمة أن شاء الله ، أن
اداءها هنا سيفلح خالدا في تاريخ السينما عتقا .

أما الوجه البسدي سيف الدين في دور طارق ويوسف
شاهين في دور الزوج فليس لهما أي ذكر في ميدان التمثيل
الى جوار سناء جميل . وسيف الدين مازال جسد الحركة
ووجهه خال من التعبير في اغلب الأحيان ، وهو يشترك مع
يوسف شاهين في عدم وضوح الصوت . وهذه هي المرة يظهر
فيها يوسف شاهين كممثل بعد فيلم « باب الحديد » وهو يفسد
كل مجهوده في التمثيل بطريقة نطقه للحوار ، خاصة في حالات
الصرخ . ولهم همدى فيث وكاتبة يمثل دورا مسرحيا من حيث
حركات الجسم وعو الصوت . أما سهير البيابلي وروزو ماضي
وحسن البارودي وفتح نشاطي وبدد الدين نوفل وعبد الخالق
صالح ومدينة سالم فقد أدوا أدوارهم على نفس المستوى الجيد
الذي اعتنأه منهم . أما الطفل محمد فلم يختبر بعد طبيعة
العمل .

التصوير : من أبرز العناصر الفنية في هذا الفيلم . ولقد
أصبح عبد العزيز فهمي خيرا الآن في التصوير السينمائي

اللون ، اتعنا بلوحات فنية جميلة اغلب الوقت . إلا أنني ،
بحثا عن الكمال الفني ، أؤوم على تكوين اللقطتين اللتين
ذكرتهما خلال مشاهد الفيلم ، كما أؤوم على الإلزام أترانه من
القطول . وعندما التفتت به في صالة العرض بالسينما مقب
عربي الفيلم في ندوة السينما العربية سألته عن السر في هذا
الإلزام فالتى الوم على أجرة العرض . أما الآن وبعد أن
شاهدت الفيلم مرة ثانية في دار عربي أولى بالظاهرة فأقول
له لا ، أنه هو المسئول عن هذا العيب ، وهو عيب قطعا .
وعندما سألته عن السبب في قصر مجال التركيز البؤري ، أي
أنه عندما نرى شيئا واضحا في المستوى الامامي مثلا تكون
بقية الأشياء في المستويات المختلفة بعيدة عن التركيز البؤري
أكثر من المعتاد ، أجاب بأن كل ما في الفيلم مقصود . وأنا
أقول له أيضا لا ، أن هذا عيب فني . إلا أن هذا لا يقلل مطلقا
من الجهد الممتاز الذي حققه عبد العزيز فهمي في هذا
الفيلم ، وهو مجهود قد لا يتمكن سواء من القيام به ، ولقد
يؤدي بصاحبه الى الحصول على جائزة التصوير السينمائي .
وبهذه المناسبة ألتا أفرح أن تخصص جائزة للتصوير
السينمائي اللون الى جانب جائزة التصوير بالأبيض والأسود

التحصيل والطبع : لنا أن نخبر بأن لدينا عملا للام اللون

يقدم لنا هذا المستوى من التحصيل والطبع ، وبالتالي يوفر
لنا الكثير من العملة العمدة التي كان يستحقها تليخ هذه
الهمة بطلان الاجنبية سواء في التاجر أو القاي . كما يسهل
للصور أن يكون على اتصال دائم بالمستولين عن العمل والاعتماد
ولا بأول على نتائج عمله . هذا إذا ما استثنينا التبعات التي
لقرت على اللقطات الأخيرة في مشهد العلة الخريف واجدال
أن العمل هو المسئول عنها لا الصور .

الموسيقى التصويرية : من وضع الموسيقار الإيطالي لافانيو .

ولقد سبق لهذا الموسيقار أن وضع موسيقى فيلم « الناصر
صلاح الدين » . والموسيقى التصويرية في « فجر يوم جديد »
مؤثرة ولها وقع ممتاز ، وتساعد على الإحساس الدرامي بالوقف
وأجد نفسي مضطرا أن أقول أن يوسف شاهين قسد أحسن
التصرف عندما أمر على أن يقوم لافانيو بهذه المهمة . وأنا
أرشح هذا الموسيقار أيضا للفوز بجائزة الموسيقى التصويرية
عندنا .

الصوت : والمسئول عنه نعمرى عبد التور . ويعتبر نعمرى من

أعضاء تسجيل الصوت عندنا ومن أهم الفنانين الذين يعملون
حاليا في مسكن مصر . إلا أن هذا لم يمنع من أننا لم نستع
جيدا الى أغلب الحوار ، لا في فيلم « الناصر صلاح الدين »
ولا في « فجر يوم جديد » وهو مسئول عن تسجيل الصوت
في هذين الفيلمين الكبيرين . وكنت أنا وسواي نعتمد على
فراة الترجمة الفرنسية على نفس الشريك . وهذا عيب لا يمكن
اقتناره لنعمرى عبد التور . لقد ملق علينا الآن حوالى ٤٠
سنة في ميدان الإنتاج السينمائي ويجب أن نتطلب على هذه
المشاكل الأولية . والمخروفي أن أفرح في أثناء التنيل لانتقال الى
صور اللقطة التالية إلا بعد أن يسال المصور وسجل الصوت
عما إذا كنا راضيين تماما عن عملهما ، وإلا أعاد تنفيذ اللقطة

مرة أخرى حتى يرضى الجميع . فعلا يمكن ان يفسول نمرى عيد النور من هذا ؟ أم هل الميب هو في معدات التسجيل في ستديو مصر ؟ كلاهما أمر لا يجب السكوت عليه ، ولا يقبل من فنى مثل نمرى عيد النور له خبرته الطويلة وسعته الصنة حتى الآن .



تركيب الفيلم : من عمل رشيدة عيد السلام ، وإن كنا لا نعرف ان كانت التصرفات التي أسادت الى سياق الفيلم من مسؤوليتها أم هي نتيجة اصرار المخرج . التقطيع السريع في المشهد الافتتاحي مثلا كان قد روج المشهد وعهد أبسط ميساديه السينما ، من المسؤل عنه ؟ وكذلك مشهد المونتاج القصاص بصنع الحديد والصلب والذي أضرعى كل التسلسل الواقعي للفيلم . ومن المسؤل عن أن كل انتقال من مشهد لآخر كان يتم عن طريق القطع بدل من الاختفاء التدريجي في نهاية المشهد والظهور التدريجي في بداية المشهد الذي يليه أن كان الفاصل الزمني واضحا ، أو مجرد القزج أن كان الفاصل الزمني قصيرا ؟ حقيقة أننا شاهدا تجارب عديدة أخيرا في السينما الأجنبية تعتمد على القطع فقط مهما اختلف الزمان أو المكان بين مشهد وآخر ، وقد نال بعضها استحساننا ، إلا أنني اعتقد أن التلويح العادي عندما لم يستمد بعد لتقبل مثل هذا التصرف ، الذي كان يصعبه في أغلب الأحيان ، وبالأخص من محاولة الربط بين مشهد وآخر أحيانا بكلمة تكرر أو ضحكة تستمر في المشهد التالي وكلها تنهكم على جملة الختم بها المشهد السابق وهكذا .

الإخراج : قد تكون الملب المشاهد في حد ذاتها مشحونة بالتنفيذ ، ولعل دلالة واضحة على استاذية يوسف شاهين ، وتصلح للدراسة في المعاهد الفنية والتحليل في الندوات وما الى ذلك . إلا أن يوسف جرى وراء الشكل ووراء انبهار التلويح بحركات سينمائية بهلوانية ، ضاربا بتماذك الفيلم ككل مرضى العاطف . وأنا اعتبره كمخرج له خبرته وله كفته مستحسنا لناعا من التصرفات الركية في السيناريو وتركيب الفيلم أيضا . وعلى سبيل المثال ، مثلا استمر الملب الممثلين يعرلون

من أول الفيلم الى آخره ؟ أما كان الأجدر ان ينحصر الصراع في الجزء المؤدى الى خروج نائلة من منزلها والتجسول في الشوارع طوال الليل . ولماذا تم تحريك آلة التصوير في المشهد الذي يحمل هنا رقم ٢٢ ؟ ما الهدف من التصوير من الهليكوبتر خاصة أننا في بعض لقطاتها لم نتكمن من تمثيل سيارة نائلة ؟ .. الخ .. الخ .. التي كنت أحس خلال الرتين اللتين شاهدت الفيلم فيهما أنني أمام مخرج أساء استخدام الإمكانيات الموضوعية في خدمته ل مجرد الاستعراض لاير بدون أي هدف جدى آخر . وهل مثلا قيادته للممثل الجديد سيف الدين شهادة في صفة أم صفة ؟ ضده لقطا .

هذا الفيلم خطوة للوراء بالنسبة ليوسف شاهين . لقد اتبنا جميعا وجود عنفة انتهى عرض الفيلم لأول مرة في ندوة السينما بالإسكندرية ، فليس هذا ما كنا نتوقله من مخرج للأناصر صلاح الدين . وبقد مالبدي أعضاء الوفود وقتنا أعجابهم بالإمكانيات العرفية عندما ، بقدر ما لم يرواها للفيلم ككل . وهذا هو نفس ما قاله سيفوتنا من الخبراء الذين زارونا أخيرا ومنهم البروفسور بروسيل مدير جامعة الفنون ببراغ والنقاد السينمائي الشهير جورج ساندول .

الإنتاج : كيف ترك السيفه عارى كوشى منتجة الفيلم المخرج ليتصرف كل هذه التصرفات ويهتر مبلغ ٦٠ ألفا من الجنيحات جريا وراء الشكل والحركات البهلوانية ؟ هل معنى هذا ان دور المنتج عندما مقصور على سبك دقات الفيلم فقط ؟



ولمرا فيلم « فجر يوم جديد » عمل كبير لا يتكرر كثيرا وأجمن بنا أن سنستفيد من تجربته ، وأن نتتبع المعائن الموجودة به « وعن كثيرة » وإن نتجنب الوقوع في صيوبه مرة أخرى . ولا فلنستفيد من أمثالنا ولن نتقدم الى الامام . وأما لا أستبعد أن ينال هذا الفيلم عدة جوائز سينمائية في المسابقة القادمة عندما مثل جائزة ممثلة الدور النسائي الأول وجائزة التصوير السينمائي وجائزة الموسيقى التصويرية ، وسواها ، ولكنه في رأي ان يحصل على جائزة الإخراج السينمائي .



الريس خبز المغنديف

قصة مغربية

بقلم عبد القادر المصغي
رسم سعد عبد الوهاب

ليس

المفروض أن يكون الإنسان دائما على صواب .. ولكنني في وضع يمكنني من القول بأن هذه التشكيلة السوقية العجيبة التي يترجم منها ، اسمي ، والتي خالية - كما ترون - من أية مسحة من جمال .. خبثنة كمنسواك القنابل .. تنابكت بسببها مع بلود اثر من الخلال جينا ، في نحو اثني عشرة حركة حامية .. انهمز في ثلاث منها شر هزيمة .. تركت اثرها في وجهي ويدي .. انتفاخا مشوحا فوق حاجب عيني اليميني .. انخذ شكل كرة من العجور .. حالة سوداء تحت العين .. ثم اختلاط ظهر بياض وجل اليميني .. وانتصرت في تصع ملوك .. اجذبت في احداها عينا مستديما في وجه ، خنثار الضفدوخ ، ابن الحياجة ، طامو ، الشباوة ..

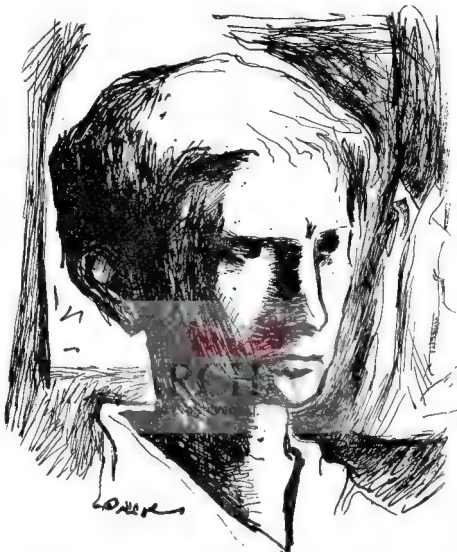
صنقوني انني عندما كنت شابا صفرا ، واسمح شخصا ناديني الريس خبزة .. اشعر برغبة ساخنة في الانقضاض عليه كالصاعقة - والى عطف القذرماتساب المثلثة .. واذا كنت مارا امام لهوري ، استنتال ، و « اسبانيا » في السوق الداخل ، ويأدي على اسمي احد الرفاء ، من مرشدي السياح : الريس خبزة ! .. اشعر بالندم الاسياني يغلي في دمي .. واهم بتمثيل دور بطل من اساطير رعاة البقر الامريكيين .. فاجعل الارض تميمه تحت اقدمائه (كلاما مهزوما) بغيرية فاضية من مقدمة داسي .. (الروسية) او اناوله غريبة صاعته تحت بطنه ، على طريقة (ال كابوني) ، وليس عصابة ، شيكانو ، .. هو يصمكه من رقبته ، والى به فوق حوائك القهوة .. واتأيمسه بقلل الكراسي ، والزجاجات ، والتكؤوس ..

واذا كنت متجها الى ايتنا ، قرب الجامع الكبير ، واسمح احد الرفاء ، من البطارة ، وقد اخرج داسه - المثلثون بمعدل اترق - من فضيات نافذة القهوة ، ذات اللون الاصفر الباهت .. ومصصا بيسه اليميني ، עוד تدخين (ألسني) وهو يتأدي على :

- الريس خبزة ! .. الريس خبزة ! .. فاذا واصلت السير متظاهرا بعدم الانتباه ، دفع من صوته اكثر فاكتر الريس خبزة ! .. الله ياودي ! .. سبحانه الله ! .. مترغاشي بنا ، ولا ، لا ، .. وحين انقلت اليه ييادني قائلا : الامانة مع الحاج قصور الهايشا ! .. وهو يعني بالامانة الضيفي ..

واذا كان يعني المداخين (انسجايير) الامريكية المهرية يقول : الباخرة الامريكية تستعمل اليوم اتصل بالريس مريبط .. ويكنى التداء على يهدهه الصورة السوقية ، وباللهجة التقليدية للبحارة ، لكي يثير فضول المارين ، فينتظروا تيروا من يكون هذا المثلث .. الريس خبزة ..

واذا كنت موجودا في حفلة زفاف .. وتصادف ان رايت احد اللاعين من نملاء الهمة ، مسترخيا فوق وسادة ناعمة ، في احد ارجان الصالة .. وانا اتناول الرشاشة الفضية ، وارش منها ماء الزهر ، حول عيني ، وجهي ، ودي ، ينظر الى ، وعلامة الصعشة عرسمة على عيني لفتحتين ..



- الله ! .. الله ! .. الرئيس خيزة حسناً .. ومفتني. هنا كلاً من .. جابك الله .. ولا أشعر
 إلا وهو ينتج إلى صاحب البيت الذي يكون وألفاً أمام باب الصالة يستقبل الضيوف ، ويسر في الله بشي ..
 وبعد لحظات أرى صاحب البيت يقبل على عائشة ، يأساً ومرحياً ..

- أنه للفعل منك إن تصرف .. ثم يضيف قائلاً :

الرئيس « عزوز العليوني » (الابنوني) أخبرني أنك أحسن من بيجد تهينة الشاي .. وأظن أن هذا
 الطفل لن يتم بهاءه ، ألا بكؤوس الشاي الكثيرة .. فماذا ترى ؟ ..

وتصوبوا مرة أخرى ، ما يشبهه للفد الرئيس خيزة وسف هذا الجميع من الكهوفين ، الذين تلصق بهم الصالة
 الكبيرة ، وانقرق انقراة منها .. تصوبوا حالتى ، وأنا أتهيا للتهوى من مكانى الخزوى ، بمساعدة صاحب

البيب الذي يهد يده إلى .. ثم احترق وسط الصلاة ، نعت مرابية الميرون الصولييه .. لاجلس فوق مرتبة صغيرة ، نخصي عاده لمضى يقوم بهيئة الثاني .. ومرة اخرى اشعر بالدم يقلى في راسي ، وادرب لو احمل ذلك الاسريق المضي الكثير (ياودر انتساي) الذي يصاحبه منه يتغار الماء انمل على شغل سحب - كبريق - سدى يديني (١٦) الذي ياكل الثمايين الططيرة - والفرقة على داس هذا الشرير انقل الرئيس عروذ القيريس ، الذي اسند على سدوني .. ولكن مظاهر الفرح ، وجمال انعام الموسيقي الابدلية ، وبغير ما ، الزهر ، وبخيرة العود الناصري ، والاطيان الصينية الصخرة الملوحة بالصوى - الكباب - ، و - الموزة - ، لم كؤوس الكريستال ، ونبهود المودة فوق الصواني الصبية .. كل ذلك كان يمنني من ان امير عن نورتي الكاتمة ، واجبتها الى افعال ساحة .. ولكن انظارها بالطمانيئة ، واندم عن طيب خاطر ، واستمد نهضة الشاي الاخضر ، فاجمع انفراد الكمام لميبي ، فوق ثواني والقي نظرة فاحصة على آنية الشاي ، والسكر والتمتع ..

بالصاناب السود حين تجتمع .. كان لي اسم مقبول ، كنت سعيدا به ، هو - حيدو - ولكنه اختص مني تمدا ، مع سبق الاحرار .. وسميت باسم عرزة .. ثم القتهديف ، هذا القلق اوضح ، الذي ارتبط بشرف عائلتنا ، ارباب اقل بالانسياء .. وقتل جانا على رؤوسا مثل قدر من الفصل اليتل .. لم استطع ان اكون فكرة عن اصله .. ولا احد من افراد العائلة ، يعرف هو الاخر ، كيف نزل علينا كايلا .. حتى جسدني - تلا زهور - التي كانت بمثابة ذخيرة من المعارف المتصلة بامرأ مدنتنا .. واسمها - الاسر فيها ، والشوارع ، والحوادث المتيرة التي شاهدها المدينة كوصول شحنة السدافع المضخمة التي اوصى السلطان بصمتها في انجلترا ، وكيف تم تنصيبها امام فتحات الابراج ، وفلاح المدينة المنرفة على البحر .. كبرج القصبة ، وسدى بونناديل ، ودار البارود .. وكيف ان خليفة السلطان ، عندما قرر اجراء تجربة عملية على الصلاح التتبل امر اهالي المدينة ان يظلوا للجبل الكبير ، او يخرجوا الى الفواحي ، لتلا يرعهم دوى المدافع او يصدت تصدعا في منازلهم .. وانه لما شرع الجنود - الفطرجية - في تجربة المدفع الضخم - الذي كانت هيئته على شكل برج مربع ، مركب من حفات ، وعضة ممرات ، وسلاطم منصوبة ، وآلات حديدية - وانهم لما غنطوا على الرصد ، صدر من فوهة المدفع المضخمة ما يشبه صوت انطلاء ذبالة فطن في الزين .. لم انتق المدفع ، كمدد من الصلصال .. وهي تحكي لك ايضا حوادث غريبة عن عام - الكريو - كما انها تطغى عن ظاهر قلب غريفة المدينة ، وان سلوك المعابر الحديثة ، والمقامي الموجودة حاليا في السروق الداخلي ، كان يقع في موقعا مجموعة من طيم الفش ، وجلس تحدا يائرو الفضر ، والفطم ، والغيز من اهل البادية - وفيهم تروث بانجمال - والحجير - والبال ..

جدلي الحالة بامرأ المدينة - لم استطع هي الاخرى ان تعرف اصل ليينا .. فهو على اى حال لم يسم على اسم مدينة - علفندا ، ؟ على سبيل الافتراض .. او من اسم قبيلة - بنى مندودن - مثلا .. لانه جرت العادة ان يسمى بعض الافراد باسماء المدينة التي ولدوا فيها ، مثلا : ددور الالائي .. سدى العربى القاسى .. حيدو الطنجاوى ..

وجدتى - للازهر - هي اتني اخنارت لي اسمم - حيدو - ولكن هذا الاسم اختلف من عالم وجورنى ، وسميت باسم عرزة .. حدث ذلك في احد الايام ، وانا صغير .. خرجت من بيتنا لاسنلف خيزة من جارتنا العاجة - رحمة - وكما حرت العادة انه عندما يتأخر الخيزة عند الفران ، فان امي كانت تصيح بى .

- انايل .. سر عند العاجة - رحمة - وسلف منها خيزة .. وحين تظل على العاجة برأسها الصبوغ بالانعام ، هي ترة عالية : ارفع من سرالى لسميى ، فقد كانت قليلة السمع ..

امى تمام مديك .. وبتتويك انت يظنك لوليدناك سلفنا خيزة .. ولسو - الفتك تخرج كلمة عرزة من مفرج الزنث كالخلف .. فلم اشعر او عاصفة من الضحك الكثير لتتق جدران دورنا - املتتها مصابة من اظلال حينا - وقد كنا نتخذ من عتبة باب دار القاضى مكانا لاجتماعنا - كدرجة ان الشاي - مجيدو - انقلب على قفاه من شدة الضحك .. واخذ يشغ على :

- سبحان الله ! .. حتى وجهه كالخيزرة السمينة .. ولقدنى فلتق كلمة خيزة من مفرج الالف .. وحين بدأت اشغ عليه بصورى ، فلتت انتي بهذا التثني اجول الانتظار اليه .. ولكن احدا لم يصحك عليه .. فابلووا بالصمت المتأخر ، وهو انكر ما ينزل بالانسان من عذاب ، لو احتسار .. لم عبروا من سقرتهم بصوات مضطعة :

(١٦) صاحب حلقة ، يشرب الماء في درجة النليان . وياكل الثمايين .



فيس . فيس . فيس . طير . طير . طير . بريم . بريم . بريم . وحين دفعت راسي ، وجدت بنات
البحرآن ، ولما نهتن يضعكن أيضا من وراء ، خضات الخواصد الخشبية . فلم أملك نفسي ، فمسكت
أذيال الجلباب . الجلابية . بفساني وكنتي عدلت ، فخلعتها بالمرّة .. وخلصت السرة
.. الجبابور . والعداء . البلفة . وتفتت ألبهم وأنا أعلى على إساني كالكلب المسجور .. وتوكت عليهم
بالضرب ، وانتطح ، والرجس . والبزق على الطريقة النيلية الإسيابية .. واستمرت المعركة من ثلاثة من
البحرعي والفرار مائلة في سرج التياب .. لأنني لم أحمل هذه الإهانة ، غير الانتقرة ، أمام بنات البحرآن
وأنا أكني كنت أحرم على أن أظهر أمامهن دائما بظهر لائق .. وأمثل دور . روميو . والقوم بحركات كانت
تعتبر وقتئذ من تعابير لغة الحب .. كوضع **سبابة اليد اليمنى** على الإبهام .. أو التمسك بالعينين .. أو
اطباق الإنسان على الشفة السفلى ، مع ضرب الصدر باليه اليمنى .. وانتصاره : - الله ! - الله ! -
بالفرقة ديالى ..

وفي ليالي رمضان الجليلة ، كنا نخرج الزراني ، وفرو الحراف . ونطش في أحد أركان المصرب مكانا
لسميرتنا الصاغية .. وكان كل مساء يلوم بأحوار عجيبة لجلبب اله انظار بنات البحرآن وقد كن
يراقبن حركاتنا ، ولعينا نيل نهار ، من وراء فتحات التبايك الخشبية .. وكنت أحيانا أمثل دور البطولة
في مغامرة خيالية .. وطورا أرفع صوتي بالفتا ، :

- يا ليل .. يا ليل .. يا عيني ! يا ليل ، وزملائي يردمون الله ! - الله ! - أو يشاركونني في ترويد
كلمات اللغنية - وحين فرغت من الغنية - من أين أشولك تشعل نارتي ، سمعت صوت الاستصباح من وراء ،
شباك .. فصرخت بأزهر ، وأعدت اللغنية بصوت داخلي ، تلبية لذلك الصوت الذهبي الذي عرفته صاحبة ..

وفيل ولادتي بأيسام ، قام نزاع بين أمي وأبي عن اختيار اسم لي .. فاسي اختارت لي اسم « عمر »
تيمنا باسم الصحابي . عمر بن الخطاب . لأنها كثيرا ما كانت تسمع جدتي ، وهو يروي سيرة الصحابة ،
والبطولة التي اظهروها في الفزوات .. فخلقت بدلها صوته رائحة عن الصحابي « عمر بن الخطاب » ..

أما أبي فقد اختار لي اسم . طارق . تيمنا باسم القائد العظيم « طارق بن زياد » فهو يحكم عمله -
في أيام شبابه - على ظهر أبواخر أنتنقلة بين عتجة والجزيرة الخضراء ، كثيرا ما كان يصرخ البحر أعلى غيره
طارق التنا . فتح الأندلس .. وتتمسرا ما كان يسمع القصص التي تروى عن هذا البطل ، فلبت مسودته
عائلة بدلته .. وعندما كان يثار الحديث عن الأندلس ، ينتهد ، ومظاهر الأسف بأدبية على وجهه ، على شياح
ذلك الفردوس المفقود .. وينتمن بكلمة « لا حول ، ولا قوة إلا بالله العلي العظيم » ، لو كان أسلمون ليسكوا
بديهم ، كما استطاع انكار الملايين أن يخرجوه من بلادهم .

وعندما اشتد النزاع بين أمي وأبي ، ألفت لي كلمة سحرية أطلقت تار النزاع : « أي إن يكون ولدا ،
فتنهدي إبي ، ومسامحا على قولتي : « أن شاء الله » . وعندما وكنت تبعد النزاع بينهما في نفس يوم
ولادتي .. لكل منهما قل صرا على رايه .. ومع إن أمي كانت لا تزال ممددة فوق سريرها ، تصاني من الأم

الولادة ، ويجانب السرير مجموعة من الخرق الملوثة بالدماء ، فقد استندت رأسها ، ولقدت بكلماها التالفة في وجه أبي :

« من هو اعظم فخرًا في نفرك ؟ أهو سيدنا عمر رضي الله عنه ؟ أم هذا العسكري ؟ » إذا لم تكن تعرف فأسأل جدك القليبي .. أسأل زوجة الصالحة العجاجة « لا أمينة » لم تلحقها النصب ، فاستندت رأسها ، وظل صدمها يطلع وينزل ..

وحينما دخلت جدي البيت - قائدة من بسنتها بالجبل الكبير - وادركت حقيقة التزواج نظرت إليها في هدوء ، وقالت بصوت عذب : أن هذا أولاد هو أبي .. وسأسميه « أحمد » . ثم لبثت يدها وضعتها على رأسها علامة على التبرك ، وتبيننا باسم من أسماء النبي محمد .. وأصابت تقول : اسم - عمر - اسم مبارك .. تبارك الله ! .. على الرأس والكتفين .. وأسم - طارق - مبارك أيضا ، تبارك الله ! .. على الرأس والكتفين .. وأسم أحمد هو الطفل الجميع .. ثم أخذت زغرودة ذهبية معدة تردد صداها في أرجاء البيت ، والشوارع .. وكانت زغرودة صافية قوية كما لو كانت صادرة عن بنت في الخامسة والعشرين من عمرها .. ونجاوت زغرودات أخر ، ممن كن في البيت من تساء العجراون ، الأقارب .. وفي غمرة هذا الفرح ، ظهر أبي خارجا من الغرفة ، وقد أزاح الستار الذي تشابه مع عمته الطويلة ، كاللؤلؤة . وعلامة الأرض مرتسمة على وجهه .. وتوجه إلى السوق الخارجي ، ليتنقى كعشا سميئا ، ذا قرون ملتوية كقرون الخوال .. وفي وسط جبهة سوداء تنفذ لتوصية جدي ، لا أمينة .. كيلاذمني السمدي حياتي .. ومع أن أبي قام بتبليغ هذه التوصية ، فإن السمد تخطاني أكثر من مرة .. وعرف الهم طريقة آل قليبي .. ويوم أن شرحت بالفجر بسبب ماكان يشيره في نفسي اسم خيرة والمغنديف .. فمرت الهجرة إلى مدينة تطوان .. وهناك اخترت لي لبا حسنا ، كما يفضل مغربو المرح والسبعا ، فذهبوا أحد المعتلين من نجوم المسرح أو السميناء له اسم وفصح ، وعرف مثل : سي جمو القنومي ، ذروق الزعطوطي .. ظمو يوخاخر .. عايشة فتعيشة .. فياتي الفرج ، ويتنقى لهم أسماء لامعة وجيدة ، مثل - كاملنا .. و - زهره الفرو - و - فؤاد جمال .. وهكذا أخذت على نفسي اسم « كمال الدين » .. وعرفني اصديقاني الجديد بهذا الاسم .. وسارت حياتي عادة نحو ثلاثة أشهر ، نسيت خلالها هوم الماضي .. وانتكته الذي لبثته على يد الرئيس « عزوز الطيوني » .. إلى أن حدث في أحد الأيام .. كنت جالسا في اللوحة - التي كانت خاصة برؤساء اللجنة - من مرشد السباح .. بلباس الأبيض انشطيت أكلتي اليه يوم الجمعة وأنا متعب في لب الورق .. فلم أسمع إلا والرئيس « عزوز الطيوني » يلف أمامي متدحشا .. وصيح : العاج خيرة المغنديف هنا .. وسن تشال من حة شهر أين غاب عن المدينة ؟ فشرحت بأن الأرض قيد تحت القدامى .. وبدأ الفرج تصيب من حشني .. وغامت عيني في صبور أوراق لعبة « البوكر » وشرحت براسي بنود .. ويبدو .. وظهرت لمتني صور الملك ، والكمال ، والنسوخا وهي تدور في هذه العوامة .. وكأن لهذه المفاجأة الزها في وجهه اصديقاني ، وبدأت الاستامات الساخرة ترسم على قاعبر وجوههم . ولم يسكتوا .. لم يهتموا بكوفي الفرج .. وتكلم أحدهم : « سبحان الله .. أنت كم لك من الإسماء ، والاتقاب ؟ » ولم أشعر إلا وأنا انفضي حلقة التجمعة ، وتمتثر هدمي بقوراق اللهب - التي كانت صاعدة فوق الحصيرة - وتصاحب بمنفخة المدخان ، وأخذت الملون (الزور الصليوني) من يده ، وخرجنا .. وعندما دخلنا إلى « زلفة كويز » أخذت على غرة ، وناولت غربة متمكنة براسي . وكانت غربة قوية ، تألم لها أشد الألم ، وأخذ يستغيث ، ويطلب مغفرتي : « أما مزاولك فك الحاي ! .. أنا مزاولك فيك وفي سدي ، يوعرفية ، (١) ، عمري ماناود «نطيطيك» (٢) لريس خيرة .. عمري ماتوكيك المغنديف ..

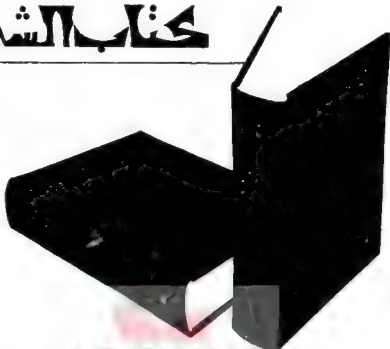
وتركته متفرحا على الأرض ، والبعاء تنزف من فمه وانته .. وتركت إلى بيتي .. وفي الليل فمرت العودة إلى عديتي الصبية طجة .. فقد لبثت أن شبح خيرة سيظهر مرة أخرى .. سيتردد صدى هذا الاسم في ميسدان « اتسدان » و« زلفة كويز » ، ويشير من الفضول ، والإبصار ماكان يشيره في شوارع السوق الداعل ، وباب الرسي في هدينتنا ..

فقلت في نفسي : لأن اثنين من جديد باسم خيرة والمغنديف في مدينتنا الجميلة - وأنتم بهواء - سدي عمار - وأصيات الصيف على مشارف قهوة « العالفا » خير من سماع هذه التشكيلة الصوفية ، في ميسدان المغان مرة أخرى .

(١) ول له شريح مشهود في طنجة

(٢) نيتطيك . أي أبأى عليك .

حناب الشجر



الأرض والعيال أشعار بالعامية المصرية

تأليف عبد الرحمن الأبودي

دار ابن عروس ١٩٦٤

عرض صبرى حافظ

ليس

لمة شك في أن الفن في كل
المصور كان حواراً عميقاً بين النص
القومي المتطور عبر قيم التراث من
جانب وروح العصر من الجانب الآخر
والفني تيارات التجديد في تاريخ الفن ليست سوى محاولات
لتحقيق هذا الحوار في أعماق وجوده وإثباتها ، محاولات
للازدياد بالذات إلى روح العصر دون التخلي عنه القوي
ومحتواه الشديد الخصوصية والعمومية في آن وعلى طول
تاريخ الشعر العربي نثر على مثل هذه المحاولات التي رغب
أهلها بإخلاص في بيت الحياة في هيكل القصيدة متحمسين بها
حدود التصوير الشكلي إلى أفلاك الرؤية الحضارية العميقة ،
فلم يستطع ولادة الشعر أن يمتد الحياة في عروق اللغة القديمة
ويثرها فضيب ، ولكن من وظيفته أيضاً أن يخلق لغة جديدة
وفيما جمالية جديدة ، ولذا كان يشهد ملامحه دائماً على
ضرورة أن نحسن لغة الكتابة وأن نثريها باستمرار .

وعلى طول تاريخ الشعر العربي ظلت هذه المحاولات حية
ومتبلولة ، فلا يمكن لأحد أن ينسى أو يتجاهل صيحة أبي
الضاهية عندما قالوا له لقد خرجت من العروضي ، فصرخ « أنا
أكبر من العروضي - ومحاولة أبي الضاهية للخروج عن العروضي
أو محاولة يشار بن برد لتعظيم رثابة ألقافية أو ولع أبي
نواس بتجيين اللغة العربية بالكلام وأفلاك جديدة ليست في
جوهرها سوى محاولات تبت قيم جمالية جديدة ، وعلى طول

تاريخ الشعر العربي حتى في أكثر صوره انعطافاً نثر دائماً
على محاولات جديدة من هذا النوع .. كانت آخرها حركة الشعر
الحديث المعاصرة .

إلا أن كل هذه المحاولات لم تمت في إطار اللغة
التقليدية ، ومن ثم ظلت مختلفة بالمسافة الثابتة بين الشعر
والقاري ، وإن كنا لا نستطيع أن نجزم بثبات اللغة طسوال
تلك الفترة ، فليس لمة شك في وجود تباين شديد بين لغة

عصرنا ولفة العصر الجاهلي أو العباسي يرغم انتفاء كليهما إلى اللغة الفصحى . غير أن الشعر وخاصة في البقاء التي دخلتها اللغة العربية بمصاحبة الفتح العربي مثل مصر ، ظل يعاني من حرية مريرة بينه وبين القارية . ومن ثم لم نشعر على شاعر مصري موهوب مارس الكتابة بالفصحى وبلغ فيها شأوا عظيما مثل الفتح العربي عام ٦٤١ ميسلادية ومند أن أعلنت العربية لغة رسمية للبلاد عقب ذلك بثلاثة قرون - في عهد الدولة الأخشيديية - حتى أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي عندما ظهر البارودي ثم شوقي وحافظ . ويرجع ذلك في اعتقادي إلى أن اللغة العربية كانت وفي هذه المجتمعات بصفة خاصة « لغة هبوط على الحياة لا صدور منها » كما يقول المستشرق جاك بيرياد . لغة تجريدية أكثر منها حسية ، ذهنية وباردة وسهلة الوقوع في قوالب التكرار والنمطية . ومن ثم ظلت اللغة العربية تشكو طول عمرها من تكرار عبارات معينة إلى درجة الابتذال والتقزز (١) وذلك لطبيعة اللغة وثبات اشكالها وتراكمها ، إذ أنها ليست لغة حياثة بالدرجة الأولى ، فلو كانت كذلك لما حدث أن شكت من الثبات لأن الحياة دائمة الحركة والتغير .

وكان لابد أن تأتي المحاولة التي تعظم هذا القيد اللغوي بالiard . . . وأن تحقق التلاحم بين لغة الشعر ولفة الحياة وتوطة لتحقيقه بين الشعر والحياة ذاتها . وكان لزما عليها حتى تحقق ذلك في أعق واكمل صورة أن تلوم بهذه المحاولة خارج إطار اللغة الجليلي ذاته . . صحيح أن البيوت يصير على أن « ولا الشعر الأول يجب أن يكون للغة التي يرادها من للمضي والتي يجب أن يحافظ عليها ونميتها » وأنه على حق في اصراره ذلك . . غير أن الجدير بالسؤال هنا - هو إلى أية لغة يكون ولا الشاعر ؟ . . تلك الصادرة عن الحياة أم للحياة عليها ؟ . . وقد ظل الشاعر غير معذور طويلا موجها ولاه صوب لغة الهبوط على الحياة لا اللغة الصاعدة عنها . وإن لم تعد هذه المصور معارلات موفقة خيالات كتابات الرواد الجاهليين لكن أنجز مثل عبد الله النديم ويوم التونسي وسعيد عبيد وغيرهم . وفي موازاة هذه التحولات الموفقة نشز على المحاولة الطليقة والمستمرة لاحتضان فضاء الجاهليين النافذة بالعامة وتقديم رؤيتها للواقع بالشكل الذي يتواءم مع نوعية الرؤية وطبيعتها في الشعر التفسيري والسلامة الشعبية والمواويل . هذه الفنون التي دون عشق الإنسان أكتفى إلى الفن واقتفى في كل نشاطاته المتنوعة . واستمر الحال كذلك حتى كانت حركة شعر العامية المصرية التي استلظت عبر إنتاج شعرائها المتناثرين كصالح جابرين وعبد الرحمن الأبنودي وسيد حجاب أن تحتاج حدود الزجلية القديمة وأبغسا حدود القصيدة التقليدية . وأن تراقق القصيدة الحديثة في التعبير عن هذه المرحلة ، إلى الحد الذي يمكنه من القول بأن الحركتين - الشعر الحديث وشعر العامية - هما جناحا ليار لجدهي واحد .

(١) أذكر هنا بالتأكيد لا تخلو منه كتب البلاغة المدرسية على تعبيرات معينة فقد الجملة بالاعتقاف . . تعبيرات خال استعمالها وتكرارها إلى الحد الذي يسببها سمة اللقو السليم .

وكما لا يستطع واحد من يزعم أن حركة الشعر الحديث امتداد للشعر التقليدي ، فأنني أؤكد أن شعر العامية ليس امتدادا للأجبال الشعبية كما يدعي البعض ، ولكنها ترمذ على هذه الأجبال ومحاولة لتخطي التقنية التقليدية في الرؤية والتعبير ، ولذا كان لزما على الحركة الجديدة حتى تتواءم بين محتواها الجديد وأشكال الفن الذي يجب أن تنصب فيه ، أن تعظم عمود الزجلية القديمة وإن تكرر شكلها ، لتتيم على اتقافه واستعمال خامته الأولى - اللغة - بعد الذهاب بها إلى أقصى صورها ، بانها الجديد . هذا البناء الذي فرس جلوره في أدبي موفق حضاري شديد الإبتعاد عن ذلك الذي حول الزجلية القديمة إلى فطاطيق سوفلية ذات دود هامشي في الحياة . والوقوف الحضاري الجديد الذي تروى منه رؤية الشعر الذي يكتب بالعامة اليوم بتلور خلال تنامي والبيع آلاف المفاهم العلمية والرؤى المبهمة والمصمجة للواقع ولخط نموه ، وخلال المحاولة الدائبة لتحريق أسرار العزلة التي انسبست طوال عصور طويلة بين الشعر والشاعر والجمهور ، وخلال إدراك الشاعر لموره الحقيقي في تعميق وعي الجماهير بالواقع وتمسح رؤيتها له . خلال كل هذا تبلورت معالم شعر العامية المصرية الذي يعد بحق أصمق محاولة شعرية لتدمير الفرية الدائبة بين الشعر وعامة الناس واحتضان رؤية الجماهير للواقع والتعبير منها من خلال قيم جمالية واضحة وقادرة على التلازم مع ذاك انجصاص وأحاسيسهم . . فكل الشاعر الثوري - كما يقول وردزوث - « أن يطلق اللوق الذي يحكم على شعره » وسيحترف به الناس ويؤمنون به حينما يجدون أنفسهم مائلين في مرآة فته . فال جانب يطلق الشعر يساعد مجتمعه على تعميق رؤيته للواقع فطلق لهذا المجتمع ذوقه وأحاسيسه وقيمه الجمالية . وهذا هو ما يحاوله أنصار العامية المصرية ، وليس فرياً أن تواجه استنكارا لهذه المحاولة المأثرة أو ولفها شعها ، فلي طول المصور وجد من يشلقون بالقديم ويستعيدونه حتى ولو كان مزيفا وأصيل الانتماء . ولكن الرريب هنا أن يفتح التعصب بالانصار هذه الحركة إلى حد مناصبة كل ما هو مكتوب بالفصحى العاد . فقيمة هذه الحركة الأساسية ليست في استعمالها للفظة العامية ولكن في احتضانها الرؤية الشعبية وتدميرها لحوادث الفرية بين الشعر وجمهوره . وهو نفس ما تعالوه إلى حد بعيد حركة الشعر الحديث ، ولذا اعتبرت هاتين الحركتين جناحي تيار تجديدي واحد .



وديان (الأرضي والعيالي) الذي نتناوله هنا ، واحد من الدواوين المأثرة التي اجتجتها هذه الحركة . . إذ عبره نستطيع أن نتصيد كل معلما ونستطيع أن نلمس خلاله أيقسا رؤية فلسفية واضحة يمتثلها الشاعر بعيدا من كل تعاليدات الفلسفة الشكلية ومتاعها . . أن الفلسفة هنا - كما يقول منها نوفاليس - « تعنى في صميمها العتئين . . تعنى الطموح إلى أن يكون المرء في كل مكان في بيته » . . العتئين إلى فهم كل ظواهر العالم والارتياح إلى جزئياته والوصول إلى حل مطع لكل ظلمة . أن الإفتنان إلى العالم والتألف معه تعاما كائنه الإنسان إلى بيته واحد من الأشياء التي تلذّب الأبنودي في هذا الديوان وتسطر عليه ، ولا يلج هذا الموضوع على

شاعر ما إلا إذا كانت رؤية هذا أشتاع لتوابع وأعية
 بقداته ليعطي شروحه السليمة ، ولذا غلبنا نحن في كل
 قصائد الديوان بخلق الباحث من الحقيقة ، الزايل في فهم
 كنه هذا العالم وتعمق أسراره . ولما خلق هذه الرؤية حسنة
 الأبنودي ترمده على الواقع وكراهية لئلا يسلخ كأيام
 جنائز حزين وسط قصائد الديوان كلها ، وجنوحه الضام
 التي أن يكون أكثر من نفسه . وخلال كل هذا لا يفتق الأبنودي
 في شعره - الاندماج بين الفرد والواقع الاجتماعي فحسب ،
 بل ويعبره منه في الآن نفسه استيعاباً مع رؤيته لهذا الواقع
 وفهمه له ، أنه يقيم صراحة بينه وبين الواقع مما يتيح له أن
 يسيطر على هذا الواقع وإن يغيره . فالواقعية الكبرى للفرن
 هي إعادة تنظيم العالم وهي تغييره ، ولتتسرد الاستمرارات
 النقدية وتنتقل إلى الدراسة التجريبية للقصائد الديوان
 نفسه .

ولست مصداقة أن تكون القصيدة الأولى في الديوان
 هي (خيط الحرير) وليست مصداقة أيضاً أن يصرخ السطر
 الأول فيها .. القليل جدار .. فالديوان كله مرخة ضد القليل
 بكافة أنواعه وأشكاله ، وبمحاولة لفتح طاقة في جداره الأسود
 الكتيب ليطل منها النور والدفع الذي طال التسوق إليه وظال .

أه يا حبيبتني يام خصلة مهلهله

قلبي الذي مغروش الأمان

لسه بيحلم بالأمسا

والشمس كلمية قريبة وفيها الشفا

قلبي الذي كان قرب بيوت

لسه بيحلم بالبيوت

زي العرق .. والعرب خيط

وهو هنا يصور القليل كعالة واجبة التحمل ، لأنه يعرته
 ببرودة قلبه المرشش الخفاف الظلام الأمان التناق دوماً إلى
 شماع الشمس الذي يمتد كليله والنور ويترد أوث .. وهو
 يعلق شفاؤه من الرعب والوث على شماع الشمس ، أو بمعنى
 آخر على زوال الليل .. فالليل عند الشاعر كابوس طويل ..
 وهو يجعل مير كلمات قليلة وصور شديدة التركيز فيكتف
 لنا هذا الليل من خلال التقاط الجزئيات الميكروسكوبية
 الراسمة لألح أبعاده .. والليل عند الأبنودي ليس هدوا
 حلاً نوحى نغمة الصراخ سكونه ، وليس سماء صليبية تبر
 النجوم صفحتها الراتقة .. وإنما الليل عنده كابوس لئيل .

الليل صراير

وطاحون .. ولغير

وطيور سودة تنق .. تنق

تدعي القمرة بمناظير .. ومظير

والنشل مسلات مرشوشة عليها الأساطير ..

ولست بحاجة هنا إلى الحديث عن الظلال الثرية لصورة
 الطيور السوداء الكبيرة التي تدعي القمر منافيها الضخامية
 .. تنوش الحياة .. وبلية صورة هذا الليل ترسمها أخونه
 للجوع ..

والجوع والليل أخوات

أبكي .. لو شفت الجوع والليل أخوات !!

هذا الليل الكتيب قرين الجوع والتمزق ، هو الاطار العام
 الذي يسبح عالم الأبنودي الشعري ، والذي تدور في داخله

أحداث أغلب قصائده .. القول (أحداث) أغلب قصائده لأن
 الحدث من السمات الغالبة على بناء القصيدة عند الأبنودي ،
 والحدث صنو الدرامية والصراع وهما موجودان بالفعل في
 شعر الأبنودي ، ليس بالفهم المرحس لهذا المصطلح وإنما
 بالفهم العميق له .. وفي المراحل الأولى من شعر الأبنودي
 نجد أن الحدث في القصيدة يأخذ شكل التهمة التي تشرية
 .. نجد هذا في (حطب القطن) وفي (الطريق والإصحاب)
 وفي (مجنون) بصورة واضحة وفي (الأرض والعيال)
 و (الليل والنجل والكراث) التي حد ما .. وتسيطر على
 هذه القصائد رؤية رومانسية للواقع ، يصاحبها دائماً الصراع
 والصوت المرتفع والتقديم الزايق للمساء ، ولكنه يقدمها دائماً
 باعتبارها حالة من الضرورى أن نخطأها وإن نثور عليها ..
 ولذلك تطفل القناتمة كل شدة في هذه الرحلة ، لدرجة في
 جمال الطبيعة لا يثير في انصافه احساساً حالداً مجنناً بل
 يرده إلى أحوال الواقع المأساوي ويذكره بجزيائه ،
 وحيف التخل ..

حطيف ورقة بين أيد معصر في عيون مساكين

ولبدائية الرحلة فإن الشاعر لا يقيم تعارضاً بين جمال
 الطبيعة وبيع موانعات الواقع الاجتماعي ، بل يخلو من
 احساناً بخلق هذا الواقع لشروحه السليمة ، إذ يكتفي طوال
 هذه الرحلة بالتصوير الزايق للمساء والتقاط أكثر أبعاده
 حطيفة .. فيرجع كل مساء (أحمد سماكين) في (حطب
 القطن) إلى زواجه من أربع نساء ، ويعمل الجوع وحده
 كل المساء في (الأرض والعيال) بينما يدفن كل همومه في
 (الطريق والإصحاب) في تناقضه الحساس مع المدينة .
 ولتتركز القناتمة بخلق أشاعر مع المدينة فلا ، تنفس من
 خلال فقر رؤيته .. القليل أمام نمو هذه الرؤية ونموها .

في البداية ، يسلخ الشاعر جزئيات هذا الانكساف عبر
 حدثي الرقى التادم إلى المدينة الزعوب منها - والذين من
 دونه على أساقيا في الآن نفسه .. أنه يصح بالتقوى على
 اتسان المدينة وبالتاحق أمام منجزات هذا الإنسان المعصر
 في الوقت نفسه .. الانكساف وليد عدم الفهم الواضح ،
 فيصرخ وتكلماً يطلق لحنه في طريقها كل حاجة

المدينة التي يتأكل في طريقها كل حاجة

كل حاجة .. يبايعن

كل ناسها يبايعن

نسة الناس .. المودة .. سمة الحب .. بمن !!

.. .. .

كل ناسها يبايعن

كل ناسها ربيعين

لون شنب كوز الدرد

كل ناسها صفراء

بس فيها بيوت وفيها عددا

عدداها فلما ميت ألف مرة

ورغم بدائية هذه النظرة إلى المدينة والتي تجعل سر
 مفسة الشاعر هو استعائه أمام حضارتها ، والتي سبق أن
 استهلكها أحمد عبد الحفي جيجلي في شعره - إلا أننا لا نستطيع
 إلا أن نسجل براءة الصورة التي يتحدث فيها الأبنودي عن خواء
 اتسان المدينة وزيه فيشبهه بشنب كوز الدرد ، ولم تستمر

هذه النظرة الابدائية الى المدينة في الديوان ، بل تكثر على امتدادها الناضج في (الرابطة الحزينة) .

انا الشاعر الذي ف حكاية الاميرة السجينة
وغاللي لي « عايز الدوا » .. عليك بلدتي
وجيت المدينة .. معلق في كتفي الرابطة الحزينة
لنيت النجوم وشها في التراب
وفوق اليدان كالي نفس القراب
ونفس الجوامع بلا أي منه
ونفس الابدان التي تغرب في بعض يأسف
ونفس البينان التي من غير عرق
حبيني .. جميع الحاجات زي بعض
وما كاتشيت أبدا .. صدف !

هنا جعل الشاعر ملبسة المدينة امتدادا لملبسة القرية التي خلفها وراء ظهره ، مادام الليل هو الرداء الذي يلفف كليهما ، وهو في هذه القصيدة يجتاز مرحلة التناقض مع المدينة ليبدأ في التوحد بها عند ان فهم أبعاد أسرارها ، ويلمسه بسببها وبأدبها وسريتها في آخر القصيدة يخلق من عمله عل انطوالة - الامم - التي كانت المدينة ان تلتهما امتدادا لهله على الاميرة السجينة المنتظرة في القرية والجسدة لكل الامم .. ووجهه بهذا الفهم الجديد هو الذي دفعه الي ان يؤكد ان هذا التشابه .. أبدا ليس وليد الصاطفة .. وان الفخل هنا شديد الانتماء بالاميرة السجينة هناك .

والابنودي مولع بحكاية الاميرة السجينة التي لكاد ان تكون القاسم المشترك الاظم في أغلب حكايات القصيدة ولما طهرها ، واميرة الابنودي أيضا يمدحها طول الانشغال للناسي المرتقب ، وصورة الاميرة عند تقابل صورة أمسية ، المسجبة التي يعلق عليه شعراء القصيدة الحديثة كل آمالهم وكل همومهم .. ويعيشون معها تصورهم للوالمع المرتجب .. وهي عند الابنودي اميرة بحق ، اميرة ورمز في الآن نفسه .. بجملها المنتطح من جمال الارض الزاهية الفصية ، وبوفاها الذي يخلق اخلاص بينيلوبى الاورسنة ، وبصبرها انسيبه بصبر مصر نفسها ، وبطنها العائم بغارسها الغائب أبدا العاصر دوما . وفي أغلب القصائد لا يأتي الغارس ، ولكن الشاعر لا يتركنا لنسقط في هاوية التشاؤم ، بل يشق الجيب عن بعضي اسفل دألم ، لانه مؤلف بضمته التثير ، وبأن ما سيأتي لابد ان يكون افضل مما انصرم .. وأذا ما كانت صورة الاميرة تنزوي من التصور التراثي لها مير الحكايات والاساطير الشعبية ، فلكذلك الغارس أيضا ، قد يكون أبو زيد او ياسين او الادمم او كهم مما .. انه القاصد على اجتراف المستحيل وعلى انجاز المعجزة . وتاريخ القصيدة بين التركيز على الاميرة ، او الاهتمام بغارسها الذي وهب لياحه القلم والجذب والاحزان .. فلي (ست الكل) يمشي الشاعر حبه للاميرة ويكتف صورتها بالبعد الذي تكف فيه عن ان تكون مجرد اميرة ، وتتحول من خلال الصور التريه الملات الى رمز كبير شديد المعنى دون ان تفقد أبدا طلالها كهيبة ..

توبك الآخر .. من قبل ما اتشمه بحطر
يالنني جمالك في كل دقيقة بيتتير
ويغطيني اشتغال اتر ..

ومن خلال تأكيد الشاعر على توب الحبيبة الاخرى ، وعلى جمالها الاسطوري الذي يتغير دوما كجسمال الارض ، وعلى مقدرتها العجيبة على امتصاص آلام الناس وتماشيهم الى الحد الذي جعلها حبيبة للجميع .. أليفة للجميع .. بكل لراء الالفة ووجدانات شبيها .. نفس يرمزها
يا حبيبة الكل .. يا وليفة الكل
مالي في عيني ريشو العنة وزدرو الل
خلوا اولاد احلامي نطل .. وترش عليا الغمل
وهي بالاضافة الى صورتها العامة تلك ، تشمل للشاعر شيئا شديد الخصوصية ، يتجسد فيها فرحه وسأه ، فرته وارتعافه ، الوسادة التي يطن فيها مغاولة ، واكثر الذي يلفه على منتهه الشتياله .. ومن ثم يمزقه عجزه عن امتلاكها ، فكلمة تداني أمل اللقا ، يصدمه ألوانع الجهم فيتناثر من جديد ولا يملك انراه كل ذلك الا ان يذفن في صدرها احزانه .. كل احزان عمره .. هي الامم وهي الاسطورة ..

لكن التي يا ام المني يا ماتي يا متجلبه في كل مهاد
نفكك صياد .. راجع شايك في فلوكنه كل كنوز البحر
نضك فلاح .. دهي لخللي بلوصبح لقي فيطه مملو
ولاني يا ست الكل حزين
وبدوق في لساني دقيق الطين
والخوف ع الولد يوم الولد سقني الضنفل من ليركاس
باسكر .. واجرجر رجلي اقام على صدرك زي الناسي
ونفس المنهج يكتب الابنودي (حوته مصرية) .. عن الاميرة التي تعاني الاختناق بعد ان فطدت كل شروط الحياة السليمة ، والتي يذبحها الشوق الى ألفة السهمري الاسمر وهي تماما ككل اميرات الحكاية الشعبية كانت صاحبة قصور لوت كالن كيا نفس عيطاته من البثور
الوردة فيه نضك لعود ربحان
الفر زالي .. اصل السنين بتدور

لكننا نمانى الآن من علامات الاختناق والفسياح بعد الخز الذهاب .. وهي حكاية شديدة الانتماء بالوجدان الشعبي وشديدة التأثير فيه ، ولذلك فعندما نعرض ..
الوت على صدرى بيوت من لير حيطان
الفلانحين فيها غرايا القلم سائرهم جلود
والجوع ه يزي فيه غايرو يرفصوا منها الميال
حطمت بزاوي ميون لير
ورومى خزمة قننى فوق مقتول على جدول يمد
ماتقننى الطنقى يبدان
دنا بنت اصل الدنيا مالها حبيب
وابديها حكمة
فاورا الاطبة عني ف عروفي ..
ما سمعوا اني ولا شمولي في عروفي
فلانها نترق وجدانات شبيها ، توحد بجسماته ضمنا تاكل الحصرة فلها فتشدد ..

فاورا الاطبة عني على دوبي
ميمان بلا مكان
داسوا برجلهم على قلبي
كل التي يبحاول يطبيني .. بيرجموه من اول الطرف
يا عتيا يا مصولة ع النجبة .. ع النجبة اياها

لو يالئ نورك يتدنن لعت الفحيطن المايه بالقلمه
عليكي تايبعاما ..
تفرّد الرحه والاسى صا ، فى قلوبهم عندما تتمتع اعماقها
بامالها :

وانت يا اسمر يا لئى فيا هوك
باصوات طويل وعمرى ولون الصر
شابل ف ايده يبدتن ليا
والبدلتن من مصر ..

فى هذه القصيدة نحس بالانبؤى الساعر وقد امتلك
ناصية الرؤيه الواضحه لموضوعه ، فعندما اراد ان ينجأ لافار
حسب فيه هذه الرؤيه ، لم يبعث عن حكاية يقدم لنا من خلال
استطراداته - التى تقع فى الثرىة والبشره - معها
موضوعه ، بل لجأ الى اطار شديد الخصويه والارتصاف
بالوجدان الشعري ، وقدم رؤيته لطواع من خلاله ميرتها على
امانة تلافاف الذى يكتب فيه وتلجهاهر التى يصاوار ان
يعتسن رؤيتها ... صحيح انه لم ينتج نماء فى احتفاسان
هذه الرؤيه داخل شعره ، ولكنه صحيح ايضا ان هذه المهمه
شديده الصعوبه ، وان الابنوى قد نجح الى حد ما فى
تحقيقها . ان امانة الشاعر مع نفسه وقصيته هى التى جعلتنا
نحس نموه الواضح عبر قصائده وتطور فهمه ورؤيته للشعر
والإنسان معا .

والى جانب القليل والرمب وفقدان الامان ، والتوحيد بين
مأساة المدينة والفريه ، وانقاذ الاسطورة الشعبيه متكا للحديث
عن مأساة الاميرة الرمز ، الى جانب كل هذه الموضوعات نجد
فى شعر الابنوى احساسا فروسيا بانثوية ، ولذا فالتا نثر
بكثره شديده على العمل الامر فى قصائده وعلى روفه القاء
على المسلمات الملاء فى بساطه كالمسكه ، وعلى الترواج
الزواطة المنطلقة من فهم رومانتيكى للبطولة ، على الاستعمال
الفروسى لانا والتاكتيك على عفتها .. صحيح انه فى بعض
الاحيان يلوح ان (انا) عنده ليست مركز الكون ، وانما هى
الطريق الى (اتكن) ، الا ان هذا ليس منهج الديوان الاساسى
فى مناقشة هذا الموضوع وتناوله ، وعن لم نجد نفسنا مفرجين
بتناول هذه الظاهرة فى شعره ..

والابنوى خلال محاولته التخلص - وانتهى الى مزة
الديوان الكبرى - لفهم الواقع والافتراب من كل ابعاده
وفضايه ، وخلال نجاحاته الجزويه - على الصعيد الشعرى -
فى تحقيق هذه العمليه ، يجد نفسه ، وازداد ظروف الجعب
الشعرى التى كتبت خلالها اغلب قصائده ، شديد الاحساس
بتفرده وذاتيته ، وهذا هو النبع الذى تروى منه الفروسية
كما امتنها .. فنسمعه (فى التثويه) يقول ..

ما حاكك موش حاتق غير الحكيمه ..
انتو فلابه .. اهالكو كمان ماوا فلابه ..
لا فيراق .. ولا يقره حلابه ..
وبالوقايه بصوت مكبوت لكن مالى ..

ونحس بمرحاته الواثقه من نفسها ، للتثويه بملها الصحيح
لمأساة المدينة ، المعتره بمقدرتها على فهم جزيات اعالم ورؤيته
بشكل سليم .. عندما يقول (اربابه الحزينة)

ومديت ايديا احيب الى ماحد جابه
اجيب للسؤال الذى عريان وخايف .. فى يردالشفايف

حييتي .. احييله جوابه
وعلى نفس الوتر ، يترنم فى (القمصان البنى) لحن
انتشاته

الارضى قبل السما .. والتليل دأ على انا
وموش انا الذى طرى ، الارضى لسه تعتى رخوانه
واللبسين قصصهم البنى
قوره .. وقورى فوق قورهم لسه عرفاته
بس احنا عشي اقبيا ..
الارضى معننا .. وخيزانا ..!

اما فى (الايسردين التهوه) فان الفروسية تفتلح
باحساس غوى بانثوية ، يترنم من احساس الشاعر بالمسئولية
من حلقه كله ، وبالوقوف على كل القوى التى ينتمى لها من
الوقوف على بران الانتهازيين او مهادنتهم .. ولذلك فانه
يقول بعمق الحكاه ، وسعة صدر المعلن ..

ما تحيلش يا ارضهم ييجنا
وما تحيلش يا ارضنا بجهم
طول عمرها الناس دى ما تعرف جينا
ولا عمرنا .. تحيل فلوينا سنة واحدة لبهم
بمعرفونا لما تنزل الوحوش على الفيطان
ويكرونا .. لما يلغوا بصيحى امان
وان حيتلهم التهينا ... امرى كده ..
عرفتى ؟ .. استيننا
ماتحيلش يا ارضنا بجهم ..

وليت الفروسية فى كل الديوان منطقة من هذا
التنوع ، فهو فى بعض الاحيان تلمس كاتكاس لصعوبه
الشاعر ، وبالتالى ، وتنتج بصرفه على اجتراف المعجزة .

انا ابن الضلوى .. وابن البلاوى
واين الى مايز ميدان فيطه تطرح فناوى
واين الامل والامرك ..
ابا ابن ليل .. كل ليل ياتطق
حييتي ادينى ..
ولايس جاتته على الجلابية الزاوى
وحالف بدنى .. !

وانا كان اشاعر شديد امتزاج بتساؤله ومقدرته على
اجتراف المعجزة ، فانه اشد امتزاجا بفكرته على الرؤيه
الواضحه الابداع الواقع الاجتماعى ، ففى قصيدته (فيطان
البدنجان) التى تجسد رعب الشاعر من الليل وخوفه من
كلايه ، نفس شدة امتزاجه بمقدرته على فهم هذا الواقع
الظلامى وكشف القناع عن ابعاده ..

للتنفس رايح .. رايح جاك نسيم الصباح يتشمعن
يلما كالت ايلى السوده بتكمنى ..
دلوقت عرفت .. فهمت .. رعبت عينى .. بصيب (1)
وعويت للكون من غرم الباب التى فى البيت
الصغير .. الضمر .. اليبس .. الزرق .. السمير
كله فى فيطان البدنجان بيصوت
بالفيضان البدنجان ياتايوت

(2) لاحظ تكرار الالف سأل ادأالة على عملية الفهم
استكشاف الواقع .

وقبل ان تنتقل الى مناقشة البناء الفني للصورة الشعرية عند الأبنودي ، باعتبارها الوحدة الأساسية لتكوين القصيدة ، نحب ان نؤكد ان الدويان بأكمله محاولة ناجحة لتقديم رؤيا لورية قصايا الواقع ، وهي ان وقعت كثيرا في بران المباشرة الا ان هذا نتيجة سير الشاعر على درب غير مألوف .. ان شعر الأبنودي يفتتح - ولأول مرة في تاريخ الشعر المصري منذ قرون طويلة - الكلمة على حياة اللاعن واليهطام من أبناء بلادنا ، يحاول غير احداهم ان يحسن العالم بحب وفهم وصفاء ، وكلما اقترب الأبنودي من تحقيق هذا الهدف اقترب بنفسه القدر من الشعر ، وغير الراحل المختلفة في تطور رؤيا الأبنودي ولصقتها ، نفس الاخلاصا شديدا للقدية التي يحتلها ، ومحاولة صادقة دوييا للاقتراب من الهمم الثوري الصحيح للعالم .. وقد حقق الشاعر هذه المحاولة على المستوى الفكري ، ان نجدهم يفرغ على بعض قصائده في كثير من الاحيان رؤى فكرية متحممة ، ومن ثم فسان الشبه الذي ينشأ قصائده في هذا الديوان ، والتي كاد ان يفتتح في بعض قصائده الاخيرة مثل (الفواجة لاصب) و (الشبوة) ، هو ان يسكو عظام الافكار بدم الشعر وزخمه ولنتنقل ان ال دواسه بنا ، الصورة لدى انشاعر .

والصورة - كما يقول كوزنوف - هي جسم الفكرة وليست ملابسها ، وبهذا لا يمكن التماسيح عنها .. ونتج الشاعر في بناء الصورة ليس الا انكاسا لتفكيره بها وتصوره عن العالم في الآن نفسه .. واذا كان الأبنودي يحاول على الصعيد الفكري ان يقترب من مشاكل الشعب وان يحسن رؤيته للواقع وفهمه له فان هذه المحاولة لا بد ان تنعكس على طريقتة في بناء الصورة ، فیر أنه وعلى حيلة التعبير تصادم الفكرة بالآثار الخارجية وبالظروف التي قد تحول في الشاعر والانصاح المباشر من كثير من افكاره - ومن ثم يتفصح البناء الصورة لعدة عمليات منطقية ومتشابكة .

ويتجمل البناء الفني للصورة عند الأبنودي بفصاحتين اساسيتين .. الاولى هي الالتقاط اليكروسكوبي للجزيئات الشديدة الدقة والتي يرسم عبرها الصورة العامة التي يريد ان يقدمها من خلال تلك دقائقها .. وهو لا يقع ابسدا في الاسراف في تعيد الجزيئات ، اذ تتلوه ومحاولة حبه دائما من هذا المازج ، ويساعده على ذلك ايضا امتصاصه لانك دقائقها الصعيد بكل ما في عالم الصعيد من ثراء ، وقدرته على التقاط كل ما هو شميمي ورؤيته الظواهر بعين الشعب ، فیرم توجع شعر الأبنودي بالآلوان - وهي خاصة اكتسبها من نوركا - الا انه لا يستعمل الالوان العسرية ، بل الالوان الشعبية ، قصد سميات الالوان ، فتجد عنده بنلا من الاحمر والافخر والاصفر ، الليموني والازرق والكرمي والبرتقالي والبيضي والكموني وغيرها .. ولتمه الى الالتقاط اليكروسكوبي لدقائق الصورة .. فعندما يريد الأبنودي ان يقدم لنا صورة لليل فاته يلتفت هذه الجزيئات الدقيقة التي تعطينا الليل بسكونه المكيف وقلامه الدامي « الليل صراصر وطاحون وغير وطير سوده تنق تنق .. تنق تنق » تنق القمر بمقايير ولغير .. وعندما يريد ان يقدم لنا العظم والخراب فاته يقدمه لنا من خلال جزيئة متناكية الدقة ولكنها قادرة على تقديم الصورة بشكل ايحائها « بصيت مائتت غير والعليق ع اكود .. والكوزة

يتطلع دود .. والعليبة نائمة في احسن حبة في المترو » وعندما يريد ان يصور غربة الشراء من اريف وفراء هذا اريف وخصونه في الآن نفسه يقدمها لنا من خلال هذا التركيز الشديد « اريف ريف مادنقناوش .. ولا شوناوش .. جرسه عري وناقطرة بشواش .. يجري عليها الفيل ولا يفرش .. انه من خلال هذا المنهج في بناء الصورة يتنجح في ان يقدم لنا امام من خلال الشديد القصصية .

اما الخاصية الثانية المتطعة ببناء الصورة في شعر الأبنودي ، فهي محاولة تبجيل الصورة الملونة من خلال تكوينها من جزيئاتها يمكن ادراكها ولكن غير مقبول تصورها . وهو يعمل لذلك دين الواقع في الفلسفة ، وهذه المحاولة في الواقع ترتوي من عدم استقامت الانصاح عن كل ما يعبر في داخله ، ومن رغبة الشديد من الليل الذي ينهي كالجدار في وجه كل طغات النور الودية . ولذلك فان كل الصور التي تتبلور لها هذه الخاصية تنضج لعملية الادراك اتملي وان كم تنضج لعملية التصور الحسي .. ولاعرب مثلا .. فعندما يتسول الأبنودي « نكشت دمي في العريف .. لجل العريف يصيح ربيع » او عندما يقول « ظلمت البسمة فروق من غير ورق » او « كل يوم اصبح يتسلط على تنكي الربيع » او « انتراري زفلوني .. دجوني لباب كبير وبنتقل من غير غرف » وغيرها فان القاري يدرك ما يريد ان يقوله الأبنودي تماما .. ولكنه عندما يترث عند جزيئات الصورة ليحول ان يتلمس ايهاها الحسية فانه يفشل لا محالة .

فیر ان هاتين الخاصيتين لا تلبان مقدره الأبنودي الرائعة على بناء الصورة الشعرية ذات الملامح العامة والمعروفة .. ان نجدهم قد قدمها في كثير من قصائده ، فليس لمة من يتكر طائفة الخاطل الثرية التي تتشرب هذه الصورة .. يرم كل المستحيل ..

على بل ما يلبب قمر الشتوية في البندر ويعيون بلدي تسم الرود وانهد ، وانهد مندبلي في جين مواويلي .. واتمدد واغد صلبى ولبني بعبي في شلوعي وجويي بلاقيله مرقد عباله لعل النخل ان حل هواي ياھككة بنايت بلدي البسكة

ياين .. يتلف .. ويتلف .. على بل الفتوة ما ترصص .. كلمة بكلمة

ومن نافلة اقول ان نتحدث عن وقع الإيمودي بالقضية الداخلية ومن موله في ماستستها ، وان تنهضت من اهتمامه الشديد بالفرقة الوحيدة والقدرة على ان تنقل للفكر، كل مايريد الشاعر ان يفكر ، وفي افضل صورة واصفيا غير اني احب هنا ان اؤكد شسيتين ، اولهما ان الشاعر يلجأ كثيرا الى استعمال الحكاية القرآنية ، وهذه تسجل له لاعليه ، اذ الحكاية القرآنية هي اكثر القصص لطفلا في وجدانات شعبنا واذا أضفنا الى هذا ان الشاعر يستعمل ايضا الاساطير الشعبية ولا غير ، وانه لم يلجأ مطلقا كما يفعل كثيرا شعراؤنا الحدوث الى التلويحات اليسوانية والبابلية والفرعونية وغيرها ، استلطنا ان نؤكد مدى امالة الشاعر مع نفسه ومع القصة التي يحتفلها .

الأخيرة . وتؤكد هذه الملاحظة أيضا أن عين الشعر دوما على جمهوره ، فالتجاه التمساح الى العامة ، ان يحلم بأسوار القوية الطويلة بين الشعر والجمهور ان لم يصاحبه القتراب دائم من البساطة ومن لغويا الشعب الأساسية .

اما الملاحظة الأخرى التي اريد انؤكد عليها هنا ، فهي ان الشاعر يحاول دائما الانزلاق من البساطة ، وهي في اعتقادي جوهر الشعر ، وان التوفيق قد صاحب خطواته في هذه المحاولة عبر (شيرطين) ثم (التسيبودة) وهي من فصاحده

تعليق على كتاب الشعر

الشعر المصري الفصيح والغربة المزعومة بينه وبين القارئ

بقلم : محمد عبد الفنى حسن .

مهلا جديدة للعربية ، ناليتها ونشرتها وصاحتها ، وداخت منها كيد الكائنات ، وهدون المتدنى ، مثل التربة المصرية .
ويطغى الكتاب الطاسل بين « حرية اللغة » وبين حقل آخر يراه سببا في تكرار العبارات الغنية ، فحقا رأى المصالحين يريد : الغربة اللغة الحرة ، ام طبيعة اللغة ولبات اشكالها وتراكيبها ؟ ان انما ليست لغة حياتية بالدرجة الاولى ، فلو كانت كذلك لما حيدت في شجكت من الثبات ، لان العجاجة دالة الحركة والتكرار .

وهذه تهمة تلقى بالجزاف ، وتوجه بلا حساب ، وقيل على سبيل جائر ، وتكال بيزان خاسر ، يطغى في الكيل ، ويسرف في الميل .. فطبيعة اللغة العربية لا يجوز أن ترمى بثجمات الاشكال والتراكيب . واذا كان هناك من تهمة في هذا الجمود الذي طرأ على لغة العرب فهو جمود اقترمتين من اصحابها ، لا جمود اللغة في ذاتها . والظفة العربية فيها من أساليب الجواز والاستعارة والتصرف البياني في القول ما تنسج منه المنادح للتخلص من ذلك الثبات والجمود . وقد رأيتها في عصر الترجمة والنقل زمن الصليبيين - وخاصة في عهدي المماليك والمماليك - كيف اتسعت لتقدم الحضارى الجديد ، وللفكر الطارىء الذي نقل عن فلسفة اليونان وعلمهم ، وحكمة الفرس وآدابهم ، فحرحت بمئات ومئات من الالفاظ الأجنبية التي لانظي فيها ترجمة ، ولا ينسج فيها نقل ، ودرستها على صدور البناء العربي ، واخرجتها من بنائها الاصحى - مع الاحتفاظ بكل مفاهيمها ومعانيها الدقيقة - واجتبتها حلة غريبة ، ووجدنا كلمات لا حصر لها من أمثال : موسى ، ونوروز ، وابستاقوس ، واسطراب ، وماتيا ، وجغرافيا ، وبوطيقا ، آي-شمر- وديوطريفا وفلسفة ، وقرطاس ، وملكشوليا ، وراغن ، وسكف ، واطلس ، ولبسم ، وبطريق ، وبيطار وخندريس « للشمس » وزنجبيل ، وسسم ، وفردوس ، وفانوس ، وكلاور وفيرها وفيرها معا ليس هنا مجال حصره .

يتحدث الاديب صبرى حافظ عما يعانيه الشعر العربي في مصر وشبهائها ، من « غربة مريبة بينه وبين القارئ . ويظهرنا على باننا سؤال : لماذا عانى الشعر هذه الغربة المزعومة طسوقال المعبود من الفتح العربي الى شوقي وحافظ والبارودي ؟ ولماذا زالت الغربة على يد هؤلاء الثلاثة ؟ اما كانت الاسباب التي ازلتها في اواخر القرن الماضي والاول من القرن العشرين كثيرة ان لزيها في الاربعة عشر قرنا الماضية ؟ لم نأ هنا هذه الغربة التي عانها الشعر المصري ؟ ان كان الكاتب اللغاسل يقصد « غربة اللغة كما يلهم من روح عبارته او من سيالها ومعنى نصها » فان هذه الغربة للقول بها قد وقعت فعلا في العراق الفارسي حين دخلته لغة غير لغة الفرس - هي اللغة العربية - وسرع ذلك انتجب شعراء فعولا .

لم ان التشكي التي يشير اليها الكاتب : شسكوى اللغة العربية « طول عمرها من تكرار عبارات معينة الى درجة الابتدال والنزق » لم تكن نتيجة هذه الغربة المزعومة ، ولا كانت خاصة بالبلاد الاسلامية التي اصبحت اللغة العربية لغتها الجديدة . فبلاد العرب نفسها ، بل العجاز نفسه ، عانت هذه الظاهرة : ظاهرة تكرار العبارات وابتدالها . وكانت هذه البلاد اجمر بان تسلم من هذه الظاهرة ، ولكن لابد من عوامل أخرى غير « الغربة الزرية » هي التي احدثت هذه الظاهرة . ولا فلماذا لم ينسج لنا العجاز ونجد منذ القرن الثالث الهجرى حتى اليوم شعراء من طراز عمر بن أبى ربيعة ، والعرجى وابى دهميل الجمي ، وابن قيس الرقيات ، وذى الرمة ، والاحوص ، وكثوم بن عمرو الغصاني وغيرهم ؟؟

فالتكرار وابتدال العبارات والاحتاح على قوالب مضمونة مكررة نجد منذ القدم في التربة العربية الاصلية ، كما نجده في التربة التي حولها الاسلام والقرآن والفتح العربي الى

ولو كانت العربية جامدة أو ثابتة أو غير قابلة للتجديد لما ربح هذا التحريب الكريم التواهي بهذا السيل من الانحطاط العربية ، ولما أدخلته في مصيبتها القوي . ولكن قوماً يستدلون راءوا أن يوصلوا بك التحريب ، ولا يعطوا الآتين بعدهم من الأجيال من الحق في التحريب مثل ما أعطى السابقون . واتسم العرب - لا العربية التي لا تلب لها - إلى مسكرين بتجانل وتبشاشان في موضوع التحريب ، وراى رجل كالشيخ محمد الطغرى في مؤنر شهر عقد بنادى ضد العلوم سنة ١٩٠٨ أن التحريب يجب أن يفتح باباً كما فتح في العصر العباسي الأول ، وأن هذا هو الطريق المقبول الذي أتته الأقدمون ، وألقى أتبسته كل أمة من أمة العالم ، ووقف قوم من الاستاذ الطغرى موقف المعارضة وعلى رأسهم حنفي تاصف الذي هاجم سياسة التزاد اللغة العربية بالظلم العربية ، واستعاضها : سياسة الياب المفتوح ودافع عما قد يرمى به هو وأصحاب رأيه واتصار طبعه من الرجوع إلى الوراء ، والتفكير من كل جديد ، والوقوف عند حملا أماته الزمان ، ومطابقة سنة اللغات الحية صاحبة الحركة الدائمة . والنهي الأمر بوصولك إلى فسار جعل فيه مكان التحريب بعد مكان الترجمة إذا كانت هذه فكرة متبصرة . واشترطوا لذلك ألا يترك الوضع والتحريب لكل صادر ووارد . بل يعهد به إلى مجمع لغوى يعتمد وضعه ، ويقر استعماله .

لم أين الجمود وليات الأشكال والتراكيب في اللغة العربية وقد سارت كل حركة فكرية في القديم وكل نهضة علمية في الحديث ، ومشت مع كل نهضة إلى أبعد ما ينتهي الشوط إليه ، فسارت الفلسفة في عصر الازدهار العباسي الأول ، ومشت معها حتى صور الفلاسفة في الأندلس من أمثال ابن زهر وابن رشد وابن طفيل وغيرهم ، وسارت الفقهية الجديدة في القرن التاسع عشر ، ومشت معها حتى النهضة الصناعية في القرن العشرين .

خذ - مثلاً - لغة القضاء والأحكام قبل الشاه الحاكم الأهلية بعام أو بضع عام ، وخذها بعد سنوات قريبة من انشائها حتى صارت إلى لغة القانون المدني المبسطة الصلة على يد فتحي زغلول وقاسم أمين وأصحابها ، وإلى لغة القضاة الجنائي والبرامات على يد رجال من أمثال أحمد لطفي وسعد زغلول وإبراهيم الهلواني ومرقص فهمي ، ووجيب دوس ، ومكرم هيبد .

خذ - مثلاً - لغة رواية الوقائع والحكم فيها صدر بالوقائع المصرية سنة ١٨٨١ : (في ليلة الجمعة ٢٢ شعبان سنة ١٢٩٤ صار قتل شخص يدعى شعبان نجم من كفر سمودن فريديتانيق بقتله . وورثه حصروا شيعتهم في شخص بندقية يدعى أحمد شوره . ولما أن المذكور لم يأت على ذلك ، واتسب سيد أحمد عبد الباقم رئيس المشيخة الأولى الورثة ومن سئلوا في القضية على نهضة ، وما قيل فيحتم - أي في حقه - بسبب مظالمته ، فيحق (أي في حق) الرئيس المذكور مصداً (أي مع ما) كيداه من العادات في ذلك قد خلعت الحكومة في اسباب الفحص والتدقيق في هذه المسألة . (الخ)

وخذ هذا الحكم الذي أصدرته محكمة الاستئناف سنة ١٨٥٩ والذي اشترك في تحريره قاسم أمين أحد ملصوى المحكمة : (وحيث أن القاضي بتخليه هذه الحدود - أي حين يتخطى القيود الموضوعة لتحديد ولاية المحكمة - صادر مديم الصلة في

الفصل ، وأصبح كانه في بلد أجنبي . ومنى اتعصمت صفة المحكمة في الفصل لتأكون أحكامها أحكاماً ، ولا قضائها قضاءً ، وأتاهم يكونون كأفراد فصولاً فيما رفع اليهم وصاروا لهم في قالب الأحكام . وإن كان ذلك في استطاعتهم ، فليس فيهم أن يمتحنوا من عقوباتهم ما حرمة الشارع من القوت) .

فها يا أخى - وفي هذا النص المصري القشرك اللطيف - لا محل لأن يقال أن العربية تشكو من تكرار عبارات معينة إلى درجة الابتذال ، ولا محل للإتهام بأن ذلك راجع إلى (طبيعة اللغة العربية وثبات اشكالها وتراكيبها) .



وإذا كان الأمر أمر اتسب فطروا على الجمود ، واستكانوا إلى الثبات فما ذنب ألفتة نفسها في هذا ؟ وما موضع الإتهام لها ، والتهوين من شأنها ، وهي التي جارت التطور في كل عصر ، في القرنين الثاني والثالث للهجرة ، وفي القرنين التاسع عشر والعشرين لل ميلاد ، ولا تزال إلى اليوم - في محاولات كثيرة عاقلة وزينة طامحة شديدة الوفاء للعلماء ، كثيرة انطلق إلى المستقبل - تسير مع العصر الذي نحن فيه سيراً حثيثاً ، وتتغلب عنها التياب البالية التي لا تلام زماننا هذا ، كما كانت تنصو لياب البلى في كل مرحلة من مراحل التطور والتجديد .

وأكد أشم فيما يقوله الأديب الكاتب صبرى حافظ - من اللغة العاصرة من الحياة ، واللغة الهابطة عليها - ديج انهام للعربية الفصحبة بأنها لغة مفروضة على الشعب العربي في مصر ، وبأن اللغة العامية لغة تابعة منه . . وفي هذا الإتهام شيء من المخالفة فود أن أزعج النقاد منه ، فلي تصوير القضية بهذه الصورة : انعام يعمد إلى دى وامتداد الشوط بين الفصحى والعامية وأبهم آخر بل انطية في اللغة في البشع (التي دخلها العربية بمصاحبة الفصحى العربي مثل مصر) . وليس الأمر كذلك فالعامية ليس اللغة - أو اللجة - في البلاد المفتوحة التي لم تكن لغتها هي العربية كعصر ، وإنما هي لهجة طيت حتى ملى أرض الجزيرة العربية ذاتها ، بل طبت - مع الزمن - حتى على البادية العربية التي كان يرسل إليها الخلفاء لولاهم منذ الصغر ليتفحصوا فيها . فليكتسب الاستاذ صبرى حافظ لانتشار العامية ولغبتها - بوصولها لغة تخالط ومعالجة - سبباً فير هذا ؟

ولم يعمد العرب في عصر من عصورهم من محاولة تطوير اللغة العربية ، حتى في عهد العصور التاريخية لأمة العربية حكمة ووحنا . وفي هذا ما فيه من دلالة على حيوية العرب مهما اسطع عليهم من قروف . ومن نتائج تطور اللغة والشر والنشر ولغة الترجمة والتألف في مدى التاريخ الأدبي والفكرى للعرب يرعبنا من المعجب . على أن المحاولات التي ذكرها الكاتب الفاضل لاقتل أي الصاعقة وبشار بن برد ، وأبو نواس في هذا الصدد هي محاولات فيقتة الجبال ، فضيلة الخطي ، بالنسبة إلى سلسلة الخطوات التطورية الفصاح التي يتبع بعضها بعضاً منذ القرن التاسع عشر . ومن حسن الحظ أنها محاولات في الإطار العربي المصحب الذي يشد هذه الأمة التليلة بعضها إلى بعض . فما كان أبو العتافية ولا بشار ولا أبو نواس من أئصار العامية ولا دعائها ، ولا وجدوا فيها منطلقاً لتجانيهاتهم نحو التجديد أو نحو بث القيم الجمالية الجديدة . فالشعر العامي

اليوم لا محل له ، ولا مبرر لإيجاده مع وجود الرجل العالمي الذي دخل إلى اللغة منذ قرون . والتحق أتى لا أجد فرقا بين الرجل الشعبي والشعر العالمي المصري الذي ينهنا إليه الاستاذ صبرى حافظ ، معتلا في شعر عبد الرحمن الابنودي العالمي . ولم انهم معنى توكيد الكاتب (أن شعر العامية ليس امتدادا للأزجال الشعبية كما يعمى البعض) ولكننا « كذا » نمرد على هذه الأزجال ومعاولة لتعطى الذهنية التقليدية في الريوتات التعبير ، ولذا كان لزاما على الحركة الجديدة - حتى نوائم بين محتواها الجديد والشكل الفني الذي يجب أن تنصب فيه ، أن تعظم عمود الإيجابية القديمة ، وأن تكسر شكلها ، لتقيم على اتقافه - وباستعمال خامته الأولى - اللغة - بعد اللهب بها إلى اتنى صورها - بنادها الجديد) .

أريت أن المسألة لا تمدد أن تكون تعظيما في تعظيم ... ؟
فالشعر الجديد يحاول تعظيم عمود الشعر الكلاسيكي التقليدي ، والشعر العالمي يحاول تعظيم الرجل التقليدي ، حتى عسلى العامية بين الاثنين !!

لم هذا الشعر العالمي الجديد لن ينظم ؟ أن كان ينظم للعارفين باللغة العربية المصحى فما انقامه منه ، لانهم يجدون في الشعر الجدد ، كما يجدون في بعض الشعر الجديد عظيمهم ويرون فيه استجابة للقلق والطموح والتطلع والتساؤل والأفعال الذي يتصل في نفوسهم . وإن كان ينظم للامة - وأشبههم من العوام - فما أكثر خيبتهم به ! لانه في مستوى اللحن ، والحصارى والإندكي ، والتفكيرى والشعورى - والاشاعورى أيضا - يعو على مستواهم ..

فهذه الصورة الجميلة ليل من شعر الابنودي - على عاميتها في التعبير - لانهما ذهنية العالمي الذي قد يقرؤها بصوت ، وقد يسمعه بصوت أكثر !

الليل مرصير

وطاؤون ... وغدير

وطيور سودة تنفق ... تنفق

لدى القمرة بمنافير .. ونظير

وتنفلق مسلات مرشوشة عليها الأساطير ...

ولذلك لكاتب الابنودي والشاعر الإندودي الذي الرقيق الحس ، أن الرجل العالمي لن يعرف معنى كلمة الأساطير .

ذكرني هذا - والشعر بالشعر ، يذكر - بمنشورات لوزارة الزراعة كانت تصدرها في السنوات الأولى لانشائها ، وكانت تخدم فيها الفني التوجيهات والتعليمات والفوائد والنصائح الزراعية . وكان يرد فيها بعض تعبيرات مثل : أسطواني الشكل ، محيط الدائرة ، قطاع دائري .. فالتفت الدكتور يعقوب صروف رئيس تحرير النكتف لفة هذه المنشورات اتنى لأبليهما اللطاحون ، ورأى أن يقوم بشرحها لهم مندوبون زراعيون جوالون مندوبهم الوزارة لهذا الغرض .

والذا كانت وزارة الزراعة - في هذيتها القديم والحديث - قادرة على إيلاء مندوبين لشرح لغة الزراعة العلمية وبسيطها ، فما ألق الشاعر الإندودي ، ولا الاستاذ صبرى حافظ قادرين على إيلاء شراح مندوبين ، وللقيام بمهمة تيسيف الذهنية الحصارية في الشعر العالمي المصري الحديث .

يعت قضية آثارها الأدبي صبرى حافظ ، وهي اتنا (لم نمر على شاعر مصري موهوب مارس الكتابة بالنصحي وبلغ فيها شأوا عظيما منذ الفتح العربي سنة ٦٤١ ميلادية ، ومنذ أن اعلنت العربية لغة رسمية للبلاد عقب ذلك بثلاثة قرون - في عهد الدولة الاخشيدية - حتى أواسخ القرن الماضي وأوائل القرن الحالي عندما ظهر البارودي ثم شوقي وحافظ) ، وهي قضية فيها كثير من اطلاق الأحكام على العلات ، وفيها كثير من التعصيم الذي لا بدع للتخصيل مجالا بدقة . لند وفد على مصر في عصر الولاة الامويين شعراء من قلب الجزيرة العربية ، فثاروا بالبيئة المصرية وانغموا بها ، وتجاوبوا مع احداثها وبيارات الحياة فيها . « غايو المصعب البلوى » يشترك في الشعر السياسي بمصر في العصر الاموي ، « وابو قبان بن نصيب » يشترك في الفرحة بفتح حصن بابليون ، و« ايمن بن خريم : بن فالك الاسدي » ، « ونصيب بن رباح » ، و« ابن قيس الرقيات » ، « وعبد الله بن حجاج » ، « وكثير صاحب غزاة » ، وجمل بن مصر » صاحب بيتية وفدا إلى مصر وثاروا بيتيتها ، حتى لند انصرف ابن قيس الرقيات عن الغزل بعض الحين ليصف صورا من الطبيعة في مصر ، كوصفه لظوان وتخليها الباسق .



اما الشعراء المصريون المتوطنون غير الوافدين ، فليد كان شعرهم - على لغة ما وصل اليها منه - مستقل الشخصية ، بعيدة عن شعور مستقل ، وتجاوب ذاتية مسجلا للحوادث المحلية الكثيرة اتنى كانت لودج بها البلاد .

وفي عصر الولاة العباسيين كانت بغداد مركز الحضارة العربية الاسلامية وعاصمتها ، وعظام الخلافات فيها فالتجذب الشعراء إليها ، وانجبت في بالعلوم والفنون والأداب ، ولكن للبلاد لم ينجح أن يظهر للشعر المصري مرة أخرى ، مستقل الشخصية ، مصري الطابع والروح والوهي ، بل حتى التعبير والأسلوب ، فظهر من الشعراء أمثال « سعيد بن غير » الذي كان ينتقد ولاه العباسيين في جرة وصراحة نادرة ، وكان يدخل في قصة النزاع بين الاميين والمأمون لانه قضية هويصة عامة لشلل الحرب جميعا في كل أرضي ، ولا تقتصر على بغداد وحدها .

ومن أمثال « القلي الطائي » الذي دخل أيضا في هذه الظمومة ، ولولا مطيعة هذا الشعر المصري وصيفته السيمسية الاقليمية العاصية لاحتجت به كتب الادب ، ولكن العجيب أن كتب التاريخ العربي الإسلامي هي اتنى رؤته أو عنتت برؤية بعضه ، فضع منه الكثير .

لم يقف الشعر المصري ، في عصور الفتح وولاة الامويين والعباسيين حتى العصر الفاطمي ، متمزلا ولا كان بيته وبين القاريء العربي « غربة مبررة » ، شارك في الثورات وفي الفتن بين العرب وبين المصريين - كتكتة العروس المشهورة - وفي نقد القضاة العائدين من منهج الحق ، وفي فتنة القول بخلق القرآن اتنى تسربت من العراق إلى مصر ، وفي قضايا السيلاب ومراهنات التي تسربت اتنى تلتزنا بحرب « داحسي والغبراء » في العصر الجاهلي ، وفي وصف الطبيعة المصرية بما فيها من خصوصيات التشاهد ، هذا اتنى بقية فنون من الشعر كالفح والنهجا والغزل والرواة . وعلى ذكر الرواة نطهر على البسال

لكان لى مضطرب واسع
فى الارض ذات الغول والعرض
وانما تولدنا بيننا
اكيادنا لتلى على الارض
لو هيت الريح على يعضهم
لامنتنت عيني من الغصلى

فما رايت يا اخى فى هذا الشعر المصرى العربى الفصحى ؟
الا يستحق صاحبه عندك ان يكون شاعرا موهوبا مارس الكتابة
بالفصحى وبلغ فيها شأوا عظيما ؟

ولا نذكر لك يا اخى بعد هذا غير حلقة من شعراء العصر
الفاطمى منهم « تميم بن العز » « وعامرة البهنسى » « وطلائع
لحمه منك » « ملك ملغفا » . للكتابة بالفصحى شأوا عظيما ، ولأن
كانوا لم يصلوا الى مرتبة الفحول .

اما العصر الايوبي فقد ظهر فيه « ابن الساعاتى » « وابن
النبه » « وابن سناء الملك » « وبهاء الدين زهير » شاعر
الروح المصرية واللحاح المصرية المتميزة « وابن مسروح » .
ولا تنس « ابن الفارغى » . نعم ! لاتنس عمر بن الفارض الذى
جبر عن الصوفية المصرية تعبيرا شعريا جميلا رفيقا رشيقا ،
غير تعبيرات المتصوفة من الفرس والآراء .

فالشعراء المصريون التوهييون كانوا موجودين فى كل عصر
بجهر ، وكتبوا بالفصحى ، ولقوا فيها شأوا عظيما ، ولم يغفل
منهم الا العصر التركى وعاليه ، بما شاع فيه من ظلم وظلام .
ولكن آفة بعض هؤلاء الشعراء اتهم كانوا مقلدين ، ولم يكونوا
مبتكرين ولا أصلاء ، وليس ذلك من عيب فى اللغة العربية لانهاء
وانما فى عيب فيهم ، ومن عيب تمكن من لغوتهم لأن يكونوا اسرى
التمثيل والتحاكية ، فقد اتاحت الافكار لهم أن يكونوا بلابل ،
ولكنهم شافوا لانفسهم أن يكونوا ببغاوات ، فقلبت ببغاوتهم
على بلبليتهم .. حتى الشاعر المصرى العظيم « ابن سناء الملك »
كان فيه ميل شديد الى الابتكار ، فبالغ فى طبعه حتى اصيب
بالعمى ، وهو مثال يذكرك على عقبى الإفراط والإسراف والمبالاة
فى طلب التجديد .

ومضى ان نتاح الفرصة لأن نقدم لقراء المجلة قريبا دراسة
من الشعر العربى فى عصر موشحة بالشواهد والأمثلة .

فصيدة « العللى الطائى » فى رثاء جاريته التى كان يحبها ابغ
الحب واصدقه ، لما تحتل به من حلية الادب والشعر فوق
ما وهبته من جمال ، وهى قصيدة جيدة حزينة لم يجتنع فيها
شاعرا مصرى الى اليكاء والتجيب والموع - على عادة شعراء
العربية جيما - ولكنه غير من شعور هادى حزين ، وعالم
الموت الذى لم يرق لهذا القصر التفسير والجمال القصر وهذه
اللبية الرأى المظلم ، الوحفاء الشعر ، التبعاء العين ، فاختطفها
وخلى صاحبها فردا بلا اليد ، وافردها فى قبر موحش يسلم
« جبل المظلم » تنسفه الريح الذاريات نسفا :

يا موت كيف سلبنى « وصفا » (1)

فسمعتها وتركتنى خلفها

هلا ذهبت بنا معا ، ففقدت
للموت ، يا موت ، يا موت

واخذت شتى النفس من بعضى

فغيرته ، وتركت لى التصفيا

فعلبك بالجبالى بلا اجسل

فالوقت بعد وفاتها على

يا مسوت ما ابليت لى احسدا

لما رجعت الى الجلى « وصفا »

هلا رجعت شبيب غاتية

رأى المظلم ، وشعرها الوحفا ؟

ورجعت عيني طيبسة جعت

بين الرأى لتناظر الخشفا

نفسى اذا انتصفت مرافضيه

ونفلس لرعاه اذا الفلى

الى آخر هذه القصيدة المؤثرة الرقيقة التى اهيج صاحب
« القند الفريد » بها فاختارها نموذجا جيدا لتركها الجوارى
فى الادب العربى كله : شرقية ومغربية « تأدية واحمرة » ..
ولا تنس يا اخى أن « العللى الطائى » المصرى وشاعر مصر
فى القرن الثانى الهجرى هو صاحب الابيات الاربعة المشهورة ،
التي شرقت وغربت ، فى محبة الآباء للاباء وفى تصوير هذه
المحبة والقلق عليهم فى صورة رائعة :

لولا بيات كزفب القضا

رددن من بعض الى بعضى

(1) هو اسم الجارية .

عن

حول لَحْنِ الْعَوَامِ

لأبي بكر الزبيدي

وعلى نقدي بقلم
الدكتور رمضان عبد الخواص

ARCHIVE

عندما

نشرت في العام الماضي كتاب
« لحن العوام » لأبي بكر الزبيدي ،
ثم اذع اني بلغت اللزوة في تعقيبه
لان مخطوئته - وهي الوحيدة الباقية
لنا من الكتاب - كانت مصطفة غاية
التصنيف ، وقد وصفها الدكتور عبد العزيز الاعواني في مجلة
معهد المخطوطات بانها « سقيمة مصطفة لاتصلح وحدها اصلا
لنشر الكتاب » . ومع ذلك فقد اقدمت على نشرها وتصحيح
عباراتها بفاظلتها على الكثير من كتب لحن العامة الاخرى .
وقد بلى فيها بعض العبارات التي لم تكشف لي عن نفسها
الكناع ، وتوعدت بذلك في المقدمة التي نشرتها في بداية
الكتاب ، وقلت فيها : « واذا كان القلم قد زل هنا او هناك
فما كان ذلك مني عن تقصير او افعال ، وما ادنى اني اعزرت
الكمال في اقامة النص ، ولكنني اجهدت غافتي ، وما اشك
في انه لازال توجد به بعض الثغرات ، وانني ارجو من يهتدي
الى خير مما احدثت اليه ان يكتب به الى ، فهدفتا جميعا هو
الوصول الى الصواب » .

وفي عدد فبراير الماضي من مجلة « لحن » ظهر نقد
للكتاب ، بقلم الزميل الدكتور عبد العزيز حطر ، ويبدأ من

ان ينصفني الزميل الثالث ، ويبرز الجهد الذي بذلته في
التنظيف ، راج ينكر هذا الجهد ، واحد يتصيد الاخطاء ،
ويستعمل الكثير من العبارات التي لاتخلو من الهسوى
والفرض ، فكان النقد في الواقع تجربا ، ولم يكن نقدا
علميا خالصا .

على اني لا اسلم له في الكثير من الآخذ التي اخذها على
في تحقيق الكتاب ، فهو مثلا يؤخذني على الاخطاء الطبعية
التي وقعت في الكتاب ، مثل ما جاء في الملاحظات : هـ و ١٧
و ١٧ و ٢٠ و ٣٢ و ٣٣ و ٣٦ و ٤٢ و ٦٩ من مقاله .

هذا الى انه يقرأ المخطوطة احيانا قراة خاطئة ، ويريد ان
ينزمنى بما اخذ هو في قراءته وذلك مثل دالم ١٧ من مقاله ،
ففي المخطوطة بخط واضح « النابل » وهي تصحيف لكلمة
« النافذ » . وهو يريد ان يقرأها « النليل » وبذلك تصحيح
العبارة لاسمى لها ، لاذ ان صحة العبارة : « العجل جمع
عجول » وهي الافاد لوكدها « . والعجول على ذلك عبارة
الصباح واللسان (عجل) : « والعجول من الايل الزوايه اني
فقدت وكدها » ثم ماعنى « وعلى العليل لوكدها » كما يقرأها
الزميل ؟

ومن فرائده للمخطوطة كما يهوى ويحب ماعلق به في رقم ٤٣ من أن الصواب كما في المخطوطة « الفصاح » . وألقى في المخطوطة « الفصاح » . وقد سقط من النص كلمة « صاحب » وهي موجودة في كتاب تصحيح التصحيح لتصديق ، الذي نقل العبارة من كتاب الزبيدي ، وفيه سقط واضح « صاحب الفصاح » وليس « الفصاح » كما ينسب الزميل .

هذا أن الزميل يهدي اثني لآلاف من مصادر الحديث إلا اتفاق وانتهاء . وذلكة قول بالباطل . فهذا تحقيقي لكتابات يشهد بانتي رجعت الى البخاري ومسلم وأترمى وغير ذلك من كتب الحديث .

وهو يتر كلامي أحيانا على طريقة « ويل للصليين » : مثل ماعلق به في رقم ٥٦ من قوله : « للمرة الثالثة قال عن احد الإحداث : ليس في الاتفاق والنهاية » . هكذا يمكن الزميل ولا يتم كلامي الذي قلته ، وهو : ليس في الاتفاق والنهاية ، وهو في صحيح مسلم ٣-١٧١٣ باب بيع القلادة فيها خرز وذهب .

أما ادعاء الزميل أنني لم أرجع الى كتاب « تنقيح اللسان » وتأكيد ذلك بانني « كما يقول هو » : « ألبت رقم المخطوط نقل عن بروكلمان ، فجاء هذا الرقم خطأ - أذ أن بروكلمان قد أخطأ فيه وكتبه ١٧٥٣ - وصحة هذا الرقم ١٧٥٤ كما جاء على الورقة الأولى للمخطوط » . فأنني أجول له : حاول أن تطلب صورة من مخطوطة هذا الكتاب من مكانه الذي يوجد فيه ، وهو مكتبة « رامدلا » بأستانبول تحت الرقم الذي نقلته صوابا وهو ١٧٥٤ كما تدعى ، والتأكد أن تصل اليك صورة من هذا الكتاب حقا ! إن الكتاب يوجد في حقه المكتبة تحت رقم ١٧٥٣ كما ذكر بروكلمان ، وقد جلبته أنا منذ سنين من مكتبة رامدلا تحت هذا الرقم ، ووسعتي الكتاب ١٢٢ أنت قد حصلت على نسخة صورة من المكتبة من مهندس المخطوطات ، وعقدك الرقم الذي يوجد على صفحة العنوان ، وهو رقم لديهم غير الرقم الذي يوجد على حقه الكتاب يمكنه رامدلا ، وعندى خطاب المكتبة الذي يثبت ذلك ، كما أن عندي صورة المخطوط ، وقد وضعت عليه أكتية الرقم الصحيح ١٧٥٣ عندما صورته لي .

وأما البيت الذي نسب الزميل الى الصفيار السكندري ، فما أظن الأمر كان الا وكيد التصادفة حتى يشر الزميل عليه في مخطوطة « خلق الإنسان » ثابت بن أبي ثابت . ولا لعل راجع الزميل كل المخطوطات العربية التي تفتل بها خزائن المكتب في شتى بلاد العالم ، لكي ينسب الإبيسات المسجوة ألقالاً ؟ وهو نفسه قد ترك في تعليقه الكتاب بيتا لم ينسبه ، مع أنه منسوب لقائلا لا في « خلق الإنسان » المخطوط ، بل في الإصحاحات المطبوعة والتي يرفها الجمع !

ولا داعي إذن للتلهيل وللف كئاس بالمجارية ، وبينك هكذا .. من زجاج ! نعم من زجاج . وهذا هو الدليل لنسوه في هذه المقطعات من للاخذ والاختار . التي لا يزال يزخر بها تعليق الزميل الذي نال به درجة الدكتوراه ، لنفس الكتاب وهو لمن العوام لا يكر الزبيدي . وقد انتهى الزميل من تحليله ونقش فيه في الوقت الذي كان كتابته يحل في

الطبعة استمدانا لعرضه في المكتبات . ومن هذا الصافي نسخة مصورة بمكتبة كلية داد العلوم ، فليرجع إليها القاري . إن شاء . وقد أخذت عليه اللجنة التي باضت بغير علم الملاحظ (والأرقام الأخرى أصحاحات تنقيح والثانية تصحاحات تطبيقا المنشور) :

٣٢ = ٤ « وتشرق الذرية » صوابها كما في المخطوط « وتشرق الذرية » .

٣٣ = ٥ « وأوضح معاله » في المخطوط بخط واضح « وأوضح معاله » وهو الصواب .

٣٣ = ٦ « تزيروا فيما بينه » صوابه « تزيروا فيما بينه » كما في المخطوطة - وأتقر لرسم حرف « الزا » في كلمة « ديت » في الأسطر السابق في المخطوطة :

٢٤ = ٧ « وروسخوه » صوابها كما في المخطوط « او وروسخوه » .

٣٤ = ٧ « أكثر من الغلظة » صوابها « أكثر من الغلظة » .

٣٤ = ٨ « ويعد » صوابها « ويعد » .

٣٧ = ١٢ « (و) أكثر الحديثين » وضع الواو بين مغفرين مما يرمع أنها كانت ساقطة ، وهي في المخطوطة « وذلك غير مطبول » صوابه كما في المخطوط « وذلك غير مطبول » .

٤٩ = ١٧ « تعيم بن مطبل » صوابه « تعيم بن أبي بن مطبل » وفي المخطوط « تعيم بن أبي مطبل » فحذف كلمة ولم يبين عليها .

٤٩ = ١٨ « وليس إلا الزيم » صوابه كما في المخطوطة « وليس إلا الزيم » .

٤٩ = ٢١ « البيت في ديوان روبة في ١٨-٢٨ ص ٧٧ ولم يشر إلى ذلك الزميل » .

٤٩ = ٢٢ « أسقط الزميل جملة » والوصوص اليرقع « بعد آيات الرجز » وهي في المخطوط .

٤٩ = ٢٢ « نقل الزميل العبارة الآتية من الإمامي : » وهذه امرأة تنتظر عمرا تقدم وزوجها فيها فتفتت بالخيث شعر وجهها فايزنت له ، وهي بيضة في بطنها فالتفت من عبارة المخطوط ، ولم يشر الزميل الى ذلك !

٤٧ = ٢٤ « وكتب حتى انقطع » علق الزميل على هذا بقوله :

« في الأصل وسد » بدون أصحاح (حتى) ولم يكمل الرجز . « وما داه في أن المخطوط فيه بخط واضح : « وبيت حتى انقطع » بالاصحاح ١٢

٤٩ = ٢٧ « كتب الزميل بيت الرجز اثني هكذا :

يبيض بالليل طوال القلنس

وفي المخطوطة بخط واضح « .. خوال القلنس » وأوزن عليه !

٤٩ = ٢٧ « وتقلست » صوابها كما في المخطوطة « وتقلست » . وأتقر هنا منقول هو الزيم

٢-٩٢ عن الزبيدي ولم يحرره الزميل .

٣٠ = ٥٠ « وهي الطرفة والكتابة - صوابها - وهي الطرفة والكلفة ، لأن اتص هنا منقول عن ابن قتيبة في ادب الكاتب ٣-٢٠٧ « طرفة العين » وعبارته هناك : « وطرفة التوب وصنفته وكنته واحد ، وهو الجانب الذي ليس فيه عيب » - فليس في كلام ابن قتيبة كلمة « الكنية » التي أتى بها الزميل انطلاقا ونص المخطوط هنا محرف فيه « وهي الطرفة والكلفة » وقد افعل الزميل الإشارة الى ذلك في تعليقه :

٢٠ = ٥١ « وهو اسم لما ينتجت من كل شيء « صوابه كما في المخطوطة ، وهو اسم لما تفتت من كل شيء » - مما نتجت أو تجترته - صوابه - مما نتجت أو تجترته » -

٣٢ = ٥٢ زاد الزميل عبارة « وقال القليل » مع أنها ليست في المخطوطة ، ولم يشر الى ذلك .

٣٤ = ٥٢ « وفي حديث عمر - رضي الله عنه - في خلايا النحل (وحمايتها) ، هذا ينقص الزميل وزيد في نص المخطوطة حسبا شبا له الهوى - والصحيح الذي في المخطوطة « وفي حديث عمر حين سئل عن خلايا النحل إنما هو ذباب غيث » - وما فعله الزميل يناهي الإمانة العلمية التي نتحدث عنها ، كما أنه يرجع في هذا الحديث الى النهاية التي يعيب علينا الرجوع اليها :

٣٤ = ٥٣ « البداية التكة التي تكون في انسان العين ومنها اليسر - صوابه كما في المخطوطة ، « فيها اليسر » -

٣٤ = ٥٣ « وقال أبو حامد : الموم يقولون لراحة الذباب ذبابا - وصوابها كما في المخطوطة : « ... يقولون للذباب ذبابا » - وقد زاد الزميل على نص المخطوطة كلمة « لراحة » ولم يثبت على ذلك ، وألغى دعاء الى هذا أنه يطوم « للذباب على أنه جمع دائما - ولم يعرف أنه يأتي مفردا - انظر اللسان (ذيب) -

٣٤ = ٥٢ « وأنا أحسب الذي ذكره أبو علي أن أبا عبيدة دوى - صوابه كما في المخطوطة : « ... أن أبا عبيدة دوى » والنس منقول هنا عن كتاب القريب لمصنف لا أبي عبيدة - انظر تطبيقا ص ٣٥ في الهامش .

٣٥ = ٥٣ « ويقولون كرناسة ألفتي » وأنا أسأل الزميل عن معنى « كرناسة ألفتي » ولا أنتظر جوابه لأن صحة العبارة : « ويقولون : كرناسة » لفتي - أي أنهم يسمون ألفتي « كرناسة » :

٣٦ = ٥٤ « ... فوق بعض ، ونظم (مكرس) إذا كان بين القهرتين غرزة يخالف لونها » - وقد علق الزميل على كلمة (مكرس) التي وضعها بين قوسين ، بقوله في الهامش : « في الأصل ونظم مصل - وما ابتداء من اللسان والسياق يقتضيه -

واقول الزميل : لأدعي لكل هذا ، فقد سقط منك جزء من المخطوطة هنا فشهوه العبارة وأحوك الى هذا الاضطراب - وصواب العبارة كما في المخطوطة : « ... فوق بعض » وقال يعقوب : يقال نظم مكرس إذا كان بعضه فوق بعض ونظم مصل إذا كان بين القهرتين غرزة تحالف لونهما » - وأرجع في ذلك النص الذي يتره وحرفته الى كتاب تهذيب اللغات ٦٠٧-٤ فهو هنا مروى عن يعقوب (بن اسحق السكيت) :

٣٧ = ٥٤ « ويقول - صوابها - ويقولون - كما في المخطوطة »

٣٨ = ٥٥ « والحرشة » من الأرض الخلبة في استواء - وقد علق الزميل على كلمة « والحرشة » التي زادها من عنده بقوله في الهامش : « في الأصل : في النخل من الأرض - ولا معنى لها » وما الابتداء من الصاح (حرفش) ونسبه الجوهري الى أبي عمرو - وصواب الكلمة التي لم يستطع الزميل أن يقرأها فحذفها ووضوح مكانها كلمة أخرى : « وانتدل من الأرض » وذلك تفسير لكلمة « اتعال » التي وردت في بيت امرئ القيس السابق لهذا الكلام في الكتاب ، وهو :

كَانَهُمْ حَرْشٌ مَبْثُوثٌ

بالمقاع إذ تهرق النعائل

٣٨ = ٥٥ « ويقولون للنمل يصب فيه الماء في التراب والذيت في التراب : قمع » وصحة العبارة : « ... في التراب - الماء » ويجمونه : « القمية » - والنس هكذا أيضا في أصلي وهو منقول هناك عن الزبيدي - والذي أوقع الزميل في الخطأ والاضطراب أن كلمة « القمية » توجد على هامش المخطوط ، فلم ينقلها ، وحذف لذلك كلمة « ويجمونه » دون أن يشير الى ذلك - فهل تلك هي الإمانة العلمية التي نتحدث عنها الزميل ؟

٣٩ = ٥٥ « علق الزميل على حديث « ويل لالواع القول » بأنه في النهاية ، وهو يعيب علينا الرجوع الى اللائق وانتهاه

٣٩ = ٥٥ « ولا يعلمون به » صوابه « ولا يعملون به »

٣٩ = ٥٥ « إذ ألقم الذي » - صوابه « ما لقم الذي » - ففي المخطوطة « ما لقم » وشتان بين « إذ ألقم » التي ابتها الزميل ، وبين ما في المخطوطة .

٤٠ = ٥٦ « يقال : رمدت عينه ترمده رمداً (فهو رمد ومرمود) وارمد - وقد علق الزميل على ما بين القوسين بقوله : « الزيادة من تصحيف التصحيف » ١٧٢ « والحقبة أن التي نفس من المخطوط هو كلمة « رمد » أما كلمة « مرمود » فهي موجودة هناك .

٥٦ = ٤٠ « واتصائر من الرمد مثل الساهر - والصحيح
« والماز هو الرمد » « انظر الصحاح (موز)
ومن الجيب ان الزميل يذكر هنا كلمة « الساهر »
في تحفيله الذي حصل به على الدكتوراه ، وهي
نفس الكلمة التي يغلطها عيسى في تقسيمه
للتحامل !

٥٧ = ٤١ « عن (ابن) ابي التجرود « والذي في المخطوطة
بطح واضح « عن ابي اسحق « وهو « ابو اسحق
السيدي » « ائخذ التجرود « ومن الجيب ان
الزميل يغير في نص المخطوطة دون ان يدل على
صحة ما يلحق اليه او ان يشير الى ما في المخطوطة
وهذا الخط الايمان !

٥٧ = ٤٢ « واتخذ (لابي وجرة) « وصوابه « واتخذ في
(الرمد) « وقد حذف الزميل كلمة « في »
الموجودة في المخطوطة ووقع مكانها : (لابي
وجرة) ، دون ان يبين على ذلك .

٥٧ = ٤٢ « قال الشاعر « صوابه كما في المخطوطة « وقال
الشاعر .

٥٩ = ٤٤ « فشيء بذلك « صوابه كما في المخطوطة « شيء
بذلك .

٥٩ = ٤٥ « افترقت فورا اي ليست « صوابه كما في
المخطوطة « ... اي ليست .
قال المصاح :

قَلْبَ الْخُرَاسَانِيِّ قَرَوَ الْمُفْتَرَى

دفع الزميل في هذا البيت الى الشك في
والحقبة ان البيت كروي في ديوانه في ٧٨-٧٩
ص ٩٩ والزميل لم يرد ديوانه في ١

٦٠ = ٤٥ « بضرب كاذبان القراء فضوئه

(وطن كيزانج المخاض بيورها)

فقال ابو عمرو : (هي هذه) التي تجلس
عليها ويعلق الزميل على ما بين الاقواس
يقوله : « الزيادة من الطبقات » وهو يعني بهذا
طبقات النحويين والكلبيين كلزبيدي . ولكن
ما رايه لي ان كلمة « الفضولة » وعبارة : « فقال
ابو عمرو هي هذه » ليست كلها في المخطوطة وان
وضع الاقواس بهذه الطريقة يوهم ان المخطوطة
فيها ما ليس فيها !

٦١ = ٤٧ « ويحمل في التصغير والجمع « صوابه كما في
المخطوطة : « ومصلحة في التصغير والجمع » .
« وقال عمرو بن الاثم :

كَأَنَّهُنَّ سُوفَ الْعَرَعَرِ السُّحْقَى

يعني الطوال : والشقر ا (ي) الحمر « .
وعلق الزميل على كلمة « الشقر » بقوله في
الهامش « كذا في الاصل - ولعل كلمة « الشقر »

جاءت في الشقر الاول « . والحقبة انه لاداعي
لكل هذا ، فصواب العبارة :

كَأَنَّهُنَّ سُقُوبَ الْعَرَعَرِ السُّحْقَى

يعني الطوال : والسقوب الحمر « . فما رايك
في العبارة التي تأخذها على عندنا اقول : « كذا
في الاصل » ! أنك تستخدمها كذلك في مكان
يمكن المجتهد في القراءة والكتابة ان يقرأ
الكلمة الموجودة في المخطوطة قراءة صحيحة وهي
كلمة : « والسقوب » .

٦٢ = ٤٩ « ويقولون سمعت الاذان « صوابه كما في
المخطوطة « ... سمعت الاذان » .

٦٦ = ٥٢ « يرجع الزميل في نص عن « ابي زيد » في الكتاب
الى تاج العروبي ، مع انه موجود في كتاب التوادر
له ٧٨٢٥٩ وترتب على ذلك بالطبع ان حرف في
النص مكتوب : « اجتماع الهجيين في حرفه غير
ماخوذ به ومطلع « وصوابه « ولا مطلع » كما في
التوادر لابي زيد !

٦٧ = ٥٣ « وجهها فعايل « صوابه كما في المخطوطة
« وجهها فعايل .

٦٨ = ٥٤ « والعرب نسي كل قضيب نثن ناعم خيزران «
واصواب : « خيزرانا « لانها مفصول ثان
« نسي » .

٦٨ = ٥٥ « والخيزران ايضا سكان العرب والكتول ايضا «
وصواب العبارة كما في المخطوطة : « والخيزرانة »
وقد بقي الزميل ان كلمة « الخيزرانة » وبرت
بعد ذلك في بيت التابفة على سبيل الاستشهاد :

يَنْتَلُّ مِنْ خَوْفِهِ الْمَلَّاحُ مُحْتَصِمًا

بِالْخِيزْرَانَةِ بَعْدَ الْأَيْثَنِ وَالنَّجْدِ

٦٩ = ٥٦ « وعذار وأخضر « صوابه كما في المخطوطة
« وعذار وأخضر « بالياء « وانظر ص ٢١٢ من
تحفيظنا .

٧٠ = ٥٨ « وقد سمع العروك « « علق الزميل على ذلك
بقوله : « في الاصل العروك « « والذي في الاصل
وهو اصواب : « وقد يجمع : العروك « بمعنى ان
« العروك » بمعنى الاجن قد تجمع على « العروك »
ولما لم يلهم الزميل هذا الوجه لير في الحديث
الذي استشهد به الزبيدي بعد ذلك وهو : « ورجع
مصاد مروتكم « فحمله : « ورجع مصاد مروتكم «
مخالفا بذلك ما في المخطوطة ، ولم يبين على ما
حدث فيها من تغيير في الهامش !

٧١ = ٥٩ « وانما يقال لها شاذير لتفرمها « والصحيح
« تزييها » « راجع المخصص ١٢:٦٦-٦٧

٧٢ = ٥٩ « ويقال (لكأن) زربة : الحنطة والاشوة « .
واصواب كما في المخطوطة : « ويقال : زربة

الكتابة والمقتضى ، ولا داعي لهذه الإضافة التي اضافها الزميل .

٧٢ = ٥٩ « واقتنا القوم (كثر عندهم القنطار) » لا داعي لهذه الإضافة ، وانظر المخصص ١٢:٦٤٠

٧٣ = ٦٢ « ويقال في بعض الأمثال : ذهبوا اسرى (من) الله » والصواب كما في المخطوطة : « ذهبوا اسراء الله » وهو في جميع الأمثال لتبدلي ١٨٧-١٠٠٠ حياة الحيوان ٢٠٠-٢٠٠ برواية « ذهبوا اسراء الله » . وفي ذلك فلا داعي لأن يعلق الزميل على هذا المثل بعد أن يدل فيه وغيره فيقول : « جميع الأمثال ٢٦٧-١ وفيه غير هذا قتل » فلان يدل الله ، اجعلوا كيلكم لرب الله » . وهكذا ترى أيها الزميل من منا الذي يحرف الأمثال ثم يعلق بألف سره : بالصفة الترات ١

٧٣ = ٦٢ « وأبرق فارس عرب ، وكان أصله « يره » عرب ، والصواب كما في المخطوطة « وكان أصله « يره » فاعرب « وهي بمعنى « عرب » تعاما ، ففي تاج المروس (عرب) ١٣٧:١٣٧ وعربته العرب وأعربته إذا نكح به العرب على متاهجها » . وثا لم يعرف الزميل كلمة « اعرب » بهذا المعنى غيرها إلى « عرب » دون أن يشير إلى هذا الظاهر !

٧٤ = ٦٤ « على مثال لفعل » وحكم الالفين « . والصواب كما في المخطوطة : « على مثال لفعل وكذلك حكم الالفين » فلماذا استقت كلمة « وكذلك » ؟ لمست تلك سبورا ، واستقت أنا كلمة « لودعا » غدا من عبارة « وهي الفاء لودعا » ؟

٧٥ = ٦٥ في الأصل هنا كلمة لا تقرا حذفها الزميل من تحقيقه ولم يشر إلى ذلك فافين الامانة العلمية ؟ انظر تحقيقنا ص ٦٥ هامش ٦

٧٦ = ٦٨ « والكتابة أيضا من القوس ما بين المعز والطائف « . والمعز مذهب الرامي « . والصحيح الصواب المعس » في الموضوعين « انظر اللسان (عيس)

٧٨ = ٧١ « قال محمد : والصواب فسقار ، وهم القضاة : وبطل أيضا (للجهيد) فسقار » والحق انه لا داعي لكلمة (للجهيد) التي اضافها الزميل ، لان المعنى : يقال أيضا فسقار إلى جانب فسقار . والتي دعا الزميل إلى هذه الإضافة انه فسقار فسقار : يضم الكاف وسقرا جريا وراء العرب للجوايقى ٦٦٢ فلم يصرف أن الزبيدي يقصد بكلمة « فسقار » هنا انها دواية اخرى لكلمة « فسقار » يفتح الكاف .

٧٩ = ٧٤ « وفي الحديث أن حذيفة قال لمر رعي أذه عنه : أنك تستعين بالرجل الذي فيه (فجور) » فقال : « اني لاستعين بالرجل لقوته » ثم اكون على قفاهه وصواب العبارة كما في المخطوطة : « ... أنك تستعين بالرجل الذي فيه » فقال اني استعمله

فاستعين بقوته لم اكون على قفاهه « ولا داعي لزيادة كلمة (فجور) » انظر ما كتبناه عن ذلك في بحثنا « هذا وفي المخطوطة : « ابنى استعمله فاستعين بقوله « . وثا لم يهت الزميل الى وجه الصواب فيه حذفه ووضع بدلا منه « اني استعين بالرجل لقوته » وجهه بين قوسين ، كيوم انه زيادة ليست في المخطوط « وقد رجح الزميل في هذا الحديث الى النهاية التي يعجب علينا الرجوع اليها !

٨٠ = ٧٥ « قال يعقوب : النور شجرة يوقد تحتها ويكفا عليها الطست أو السيجل تد في مفرز الابرة فيبقى سواده ظاهرا به « . هكذا نقل الزميل العبارة كما هي في المخطوط ولم يلاحظ ان بها نقضا ، وصوابه « ... أو السيجل (لم يؤخذ دنائها فيمايج به الوشم) يدرفي مفرز الابرة ... انظر الصحاح (نور) ٨٣٤-٨٣٤ وشرح القفصائه السبع لابن النباري ١٢٣-١٢٣ ، ١١-١١٤ ودبوان جران الود ٢٥-٢٥

٨١ = ٧٦ « ويقولون : الفراز والبيلاذ والثيران والصواب الصحيح : « الفراز والبيلاذ والثيران والطيجال » . والمخطوطة محرفة هنا ، فليها : « الفراز والبيلاذ والثيران والطيجال » . ولم يوفق الزميل في العثور على وجه الصواب في قراءتها ، فابدل كلمة « والطيجال » فجعلها « والثيران » . هل يد ما يتبعها في الرسم « وقد ترتب على ذلك ان اصبح بيت الاشئ الذي جاء بعد ذلك (٨٢ = ٧٨) :

فريمث غداً عيـه عن شائـه

فأصبحت حبة قلبها وطحـالها

لاصل له ولا علاقة له بما قبله ، اذ ليس فيه اية كلمة من الكلمات الأربع التي كتبها الزميل !

٨١ = ٧٧ « مثل حسان وزاد « صوابه « مثل حمار وزاد » . وقال بعض الاعراب في حكاية : لهم جزور سبعة في غداة شجرة (في قصور هزمة بموسى خذمة) « . وقد علق الزميل على ذلك بقوله : « في الأصل له موسى خذمة في حوزرسه » كما علق على ما بين القوسين بقوله « التكملة من الفائق واللسان » . وصواب العبارة كما يقرب من رسم المخطوط : « وقال بعض الاعراب في حكاية له : « بموسى خذمة في قصور دفة في غداة شجرة » . وانظر لذلك البيان والتبيين ١٨٦-١٨٦ ، ٢٩٩-٢٩٩

٨٧ = ٨٦ « ويقولون للذي يدق به الزنه منجم « . والمصحح عيم » كما في المخطوطة والصندي « . والدليل على ذلك قول الزبيدي بعد هذا (٨٧ = ٨٧) : « واما البجة فحجر ... » وقد كتبها الزميل : « واما

المنجى . . . ياتلون . وهو أحد المواضع التي أخذها علينا في نقدنا المتجمل ، مع أنه قد أخطأ فيها كما ترى !

٨٨ = ٨٨ « وروي أبو علي عن الكليني . . . » في الأصل لا يربى على المثال ١٤٢ ولم يشر إليه الزميل ، وكذلك المثال في (٨٨ = ٨٩) : « حدثنا أبو علي قال . . . » فالتس في أمالي ٢٧٠-٢٧١ ولم يعرفه الزميل أيضاً . « وقد ترتب على ذلك أن أخطأ في سند الحديث متابعاً في ذلك المخطوطة » فقال : « حدثنا أبو علي قال حدثنا محمد بن القاسم قال حدثنا محمد بن يونس الكندي قال حدثنا عمرو بن أضر الواسطي عن إبان عن أنس . . . » والصواب . . . الكندي قال حدثنا (إبراهيم بن زكريا) أباؤنا قال حدثنا (عمرو بن أضر الواسطي) . . . كما في الأمالي . والتبديل على صحة ذلك إن الكندي . . . توفي سنة ٢٨٦ هـ . و . . . الواسطي . . . توفي سنة ١٤٦ هـ . بينهما مائة وأربعون عاماً ولا يمكن أن يروي أحدهما عن الآخر . والواسطة بينهما كما في الأمالي هو إبراهيم بن زكريا الأبراز .

٨٩ = ٩٠ « ومناه ركوب الشيء ومنه التكدس في الثوب » والصحيح كما في الصلبي الذي نقل العبارة من الزبيري : « ومناه ركوب الشيء . . . الشيء » . ومنه التكدس في (سير) الثوب . . .

٩٠ = ٩٢ « وفعل من باب الإدواء مثل : التلاصق والتحام واليوال . . . » والصحيح : « مثل : التلاصق والتحام واليوال . . . » . انصاح : هو داء يأخذ الإبل في رفاها ، فتسل سعلاً شديداً . . . انظر التصاح (نحر) . إما : التجار . أتى إليها الزميل ، فممتاحا : الأصل والحصب . كما في المعجم - فهل الأصل والحصب من الإدواء ؟

٩٢ = ٩٣ « والقوام فرحة في إرساع الهداية . . . » والصحيح كما في المخطوطة بخط واضح : « . . . سحوة في إرساع الهداية . . . » . والسحوة التصلب . انظر القاموس (سحج) .

٩٤ = ٩١ « وروي أبو بكر عن ابن الأعرابي . صوابها كما في المخطوطة . وروي أبو علي عن ابن الأعرابي . . . »

٩٥ = ٩٢ « ويقولون لجمع الكاف مائة بالتشديد . قال محمد : والصواب كلف مثل إزار وإزار . . . » وقد علق الزميل على كلمة « كلف » بقوله : « في الأصل : الكفة » . ولكنه نسي أن يعلق على كلمة « إزار » بأنها في الأصل « أزار » . والصحيح في قراءة العبارة : « والصواب : كفة » ، مثل إزار وأزار . . . ولكن لما كان الزميل لا يعرف في جمع « الأزار » إلا كلمة « الأزار » - صحت وحرف دون أن ينه على ما في الأصل : وانظر اللسان (أزل) فقيه : « والأزار معروف . . . » والجسج

أزاره مثل حمار وإحيرة . وإزار مثل حمار وحمر . ٩٢ = ٩٧ « والتعتر غرب الحجارة بالصافور . . . » والصحيح . . . قطع الحجارة . . . وفي المخطوطة محرفاً : « جمع الحجارة » . وقد أخذ الزميل كلمة « ضرب » من كتاب الصلبي ، دون أن ينه على ما في المخطوط .

٩٤ = ٩٨ « ويقولون طفاها لها تطفك . . . » والصحيح كما في المخطوطة : « تطفها لها تطفك . . . » . وانتقل في الميداني ٩١-٩٢ فمن هنا الذي يعرف المثال : ٩٥ = ١٠٠ « والصواب قديم والجويع قديم . . . » وليس في المخطوطة عبارة : « وأنجم قديم » . فمن أين أتى بها الزميل ؟

٩٨ = ١٠٣ كتب الزميل بيت الرجز التالي هكذا :

يُلْحِقُهُ بِعَادِ ذَاتِ إِرْمَ

ومافي المخطوطة : « الحقة مائة ذات إرم » . والوزن غير حستيم في كل . ولم ينتبه إلى ذلك الزميل !

١٠٠ = ١٠٧ « قال قابوس بن القندر : صوابه : « قال (أبو) قابوس (الكندي) بن القندر » . وانظر التصاح (قيس) .

١٠٣ = ١١٣ « وأصله بالبارسية سودانه عروبة » . والصحيح كما في المخطوطة . . . سودانه (بالتبادل الموهلة) عروبة . . .

١٠٣ = ١١٣ « قال قييد :

وَكُنَّا مُلْجِمٌ سَوْدَانِيًّا

نَحْتَهُ شَمْلٌ فِي يَوْمِ طَلٍّ

علق الزميل على أثبت بقوله : « كذا جاء . انظر الثاني من أثبت في نسخة الأصل . . . » . والذي في نسخة الأصل : « لفحتها » .

١٠٦ = ١١٩ (مُقِيرَةٌ رَدْفٌ) لِأَخِيَةِ الرَّحْلِي

هكذا وضع الزميل كلمتين من هذا الشعر من الشعر بين قوسين مما يوهمهم وجودهما في المخطوطة مع أن كلمة « ردف » توجد هناك !

١١٠ = ١٢٥ « وسع متلفاً . . . صوابه كما في المخطوطة : « وسع لطفها » . لأن العبارة سيلت للاستشهاد على كلمة « نيلق » . أما « متلق » التي وردت في الأساس وتاج العروس ، فهي دواية أخرى .

١١١ = ١٢٧ يرجع الزميل في حديثين هنا وفي (١١١ = ١٢٨) إلى النهاية ، مع أنه يعيب علينا ذلك !

١١٢ = ١٣٠ « ويسمون به (ويقولون) للمسمى كذلك . . . » . والصواب : « ويسمون به المسمى كذلك » . ولا داعي لاصالة كلمة : « ويقولون » .

١١٣ = ١٣٢ = ويسمى به لوز الصنوبر . - والصواب كما في المخطوطة : « ويسمى حبه لوز الصنوبر » .

١١٣ = ١٣٢ = لال الشاعر : قبل بيت الشماخ ليست في المخطوطة ، وقد زادها الزميل ولم يثبه عليها !

١١٤ = ١٣٣ = ترقوة والجمع الزواهي بالتخفيف . - والصواب كما في المخطوطة : « ترقوة بالتخفيف والجمع التراقي » .

١١٤ = ١٣٣ = وزعم البرد : صوابه كما في المخطوطة : « وزعم أبو العباس البرد » .

١١٥ = ١٣٤ = إذا جمعت وصغرت : صوابه كما في المخطوطة : « إذا جمعت أو صغرت » .

١١٥ = ١٣٤ = والنجية (في حذلق) أنها وإن انت (غير) زائدة .. صوابه كما في المخطوطة : « .. أنها وإن لم تكن زائدة .. » .

١١٥ = ١٣٤ = لم يرتدعان فحذف .. صوابه كما في المخطوطة : « لم يرتدعان وحذف .. بالواو لا بالفاء » .

١١٦ = ١٣٥ = .. لأنها جاء على هيئة تشبيب واستطبل على مثال سرجل لزيادة فيها . .

هذا كتب الزميل «المسيرة» جاء . « بأفراد الفعل مع أن قبلها كلمة « لأنها » وهي تستلزم تشبيه الفعل ، كما أنه جعل كلمة « اصطبل » على مثال « سرجل » ، معاذلة بذلك المخطوط « واستفاد قواعد الصرف » ، والحق أنه قد سقطت منه ج. من المخطوط هنا بسبب ما يشي بأنقال الزميل في القراءة : « وصحة العبارة : « لأنها جاء على هيئة تشبيب ، وهذا أعجيبان ، فصارت الألف ثلاثة (فيها أياء في) تشبيبات . واصطبل على مثال جردل لزيادة فيه . »

١١٦ = ١٣٦ = ويقولون للحدبة التي يصلح بها الأرض : صوابه كما في المخطوطة : « .. ونلج بها الأرض » .

١١٦ = ١٣٦ = وجميعها سكك . ويقولون لسيف صمصام : « وقد أسلف الزميل هنا عبارة لم يعمها لأنها حيوية وهي موجودة بشماخ في كتاب الصفي نفا عن الزبدي ، وصحة العبارة : « وجميعها سكك » (والموام يفتحون ذلك كله) والصواب كسره (كله) ويقولون لسيف صمصام : « وما بين الأقواس من الصفي . وهكذا يسلف الزميل عبارة : « والصواب كسره » من المخطوطة دون أن يشير إلى ما قبل !

١١٧ = ١٣٨ = ويقال لأضر عليك ولا شادورة ولا تضره . . صوابه كما في المخطوطة : « ويقال لأضر عليك ولا شرار ولا شادورة عليك ولا غير » !

١١٨ = ١٣٩ = تلعلع البناء وبنائه متلعلع . « صوابه كما في المخطوطة : « تلعلع لبناء ، بالذال المعجمة وبناء . متلعلع . »

١١٨ = ١٤٠ = أكمل الزميل بيت لبني والتواجد منه في المخطوطة بضمه . ولم يثبه على ما قبل !

١٢٠ = ١٤٢ = وقال يعقوب : بعض العرب يتول الأجل فيبدل الياء جيما « هذا النص موجود في كتاب القلب والإبدال ١٤٢٩ يعقوب (بن أسحق الصكيت) ولم يعرفه الزميل !

١٢٠ = ١٤٣ = قال محمد : والصواب طبرزل بالألف . « زاد الزميل كلمة « الألف » هنا وهي ليست في المخطوط ويضد نص عن « ابن علي » وهو في الإيماء ١٤٣٠ ولم يشر إليه الزميل !

١٢١ = ١٤٥ = نهى عن تلصيص البناء أي تبييضه بالفضة . وهو تعريف في نص التصديق ! وصوابه : نهى عن تلصيص الملبأ أي تبييضها بالفضة .

١٢٣ = ١٤٩ = ذاك لما تقيين في دلج الألب

سـ وقول الحداد بالليل هيا

قال الزميل في تعليقه على هذا البيت الذي نسبته الزبدي للشماخ : « لم أجد هذا البيت في ديوان الشماخ . . ولم يحاول أن يجده نفسه بالبحث لحرف قائل البيت ، ولو في مخطوطة ثابت بن أبي ثابت في « خلق الإنسان » أو وجد بيتا هيا هيا له وكبر ! وأنا أوصيه بالرجوع إلى طليعتي لحرف قائل البيت ومصادره .

١٢٥ = ١٥٢ = قال سليمان للزري : فبني ملح . « صوابه كما في المخطوطة : « قال سليمان : الزهري فبني ملح » .

١٢٧ = ١٥٥ = « ويقال للوذة أيضا عتكة ، يقال : ما أباليه عتكة . « هكذا « عتكة » بالثاء ، لقد حسبناك بعد أن قرأت طائفة النقدية المتعاطفة شبيها في الامثال العربية ، حين رجعت في مثل من الامثال لا إلى الميداني وهو فيه ، بل إلى كامل المبرد ! وكذلك لاسف تصف هنا مثلا مشهورا ، وهو : « ماأباليه عتكة » بالياء ، الوحدة . انظر مجمع الامثال ١٥٨٣ وجهرة الامثال ٢١٦-٢١٧ وفصل القائل ١٨٣١٦ واللسان (حيك) ١٠-١٦٧ واصطاح (حيك) ١٥٩٨٤ وأنظر للمعجمة بمعنى الوحدة أنتاج (حيك) ١٥٨٤٧ مثلا !

١٢٩ = ١٥٩ = فار انشرب بقلته ودفع قلته . صوابها « نأر انشرب بقلته .. وهذا أحد المواضع التي أخذتها علينا ، وأنت نفسك تغطي في قراءة المخطوطة هنا غثب : « قلته » ولي مقالة تقترح « غثبية » ! قلل أيضا أصواب في نظرك ما دمت لا ترضى عما اقترحناه نحن وهو : « ودفع بضمه » ؟

١٣٣ = ١٦٥ = وقال الرازي :

كانه كودن يوفى بكلام

صوابه : : وقال الراعي : ... فليس البيت
السابق من الرجز أيها الزميل !
١٣٦=١٣٦ > لزوماً صلبهم للجمع . > هنا سقط تكلمته من
كتاب الصلبي هكذا : > لزوماً صلبهم > وصاحبهم
بالتشديد > للجمع . فهل رأيت الصلبي هنا ؟
١٣٦=١٣٦ تعيب على أنني تركت بعض الإبيات دون ذكر
مصادرها . وهذا بيت لا تعرف أنت مصادره :

فَقَرَى الرَّاكِبُ مَقِيلٌ يَوْمٍ وَاحِدٍ

وَالْبَصْرَتَانِ وَوَاسِطٌ تَكْمِيلُهُ

فهو في النصص ١٣٦-١٣٦ ٢٢٨-١٣٦ والقريب
النصف ٦٣٧-٦٣٧

١٣٨=١٣٨ > قال محمد : والصواب رابع مقصور على مثال
يَانِ . > هكذا تخطئ. أنت أيضاً في موضع من
الواضع التي أخذتها علينا في ذلك اتصاله . فلن
نرى بريك . من الذي ذلك بعد ذلك على الصواب في
أدب ؟

١٤١=١٣٦ > وقد أوسع الرجل أيضاً > صوابه كما في
المخطوطة > وقد أوسع الرجل أيضاً إذا استغنى.
١٤١=١٣٦ > قال الراجل :

كَأَنَّهُ حَقِيبَةٌ مَلَأَى حَمَاءَ

وصوابه ملكي حتى > وقد تابع الزميل
هذا رسم المخطوطة . ولم يلهم منير أبيه . > انظر
تحقيقنا هامش ٣ ص ١٣٦ وهذا أحد الواضع التي
أخذتها عليه أكلجنة فيما مضى .

١٤٢=١٤٢ > وبولوثون > للعود زك فليستون > قال محمد :
والصواب > أنه . > كما فسرت الزميل كلمة
> الزئد > بلذج الزأي في الموصفين . فإين الخطأ
الذي يقع فيه أهل الإنشأ أدن ؟ > لقد نقل
الزميل هنا عبارة الصلبي المعروفة كما هي . ولم
يلفت للانتفاض الذي وقع فيه !

١٤٥=١٨٩ > وقرأت على (أبي علي) في كتاب الآداب في حياة
العلماء : حدان بتشديد الدال > وصواب أكلبارة
كما في كتاب الصلبي : > وقرأت في كتاب الأديبي
حيادة الحداة حدان (فرد على أبو) > على : حدان
بتشديد الدال > . فهل رأيت الصلبي في هذا
الوضع أيضاً ؟

١٤٦=١٩٢ > ... ومقتن للذي يخطي به الرأس . > وصوابه
كما في المخطوطة : > ومقتن بالفتح للذي يخطي به
الرأس .

١٤٧=١٩٢ > وبولوثون للعود الذي يليق في قتره ويتشام
منه حازوم > وصوابه كما في المخطوطة يخط
والشح : > ... يخطي في قتره ويتطلع منه . >

١٤٨=١٩٤ > يقال اصمق واتسق > صوابه كما في المخطوطة :
> ... اصمقا . واتسقا . >

١٤٨=١٩٥ > ندرت بالمدرسة > صوابه كما في المخطوطة :
> ندرت بالمدرسة . >

١٥١=٢٠٠ > (ويصبح) يخاف يعني الزئد . > . وقد علق
الزميل على كلمة > الزئد > بكونه > > في الأصل
يعني الأول . > أن صواب العبارة > ... يعني
الأل . > و > الأل > هو السراب وهو مذكور في
ديوان كك الزئد في بيت سابق على البيت الذي
ذكره الزميل قبل هذا الكلام . انظر ديوانه
ق ١٩٥-١٩٥ ص ٨٦ > فإين > الزئد > من
عبارة المخطوط ؟

١٥٤=٢٠٤ > فإذا أخبرت عن نفسك (لم تقل) أنه فعل
(أي) ذلك ، بل قلت بعت ... > وصواب أكلبارة
كما جاء في المخطوط : > فإذا أخبرت عن نفسك
أنه فعل ذلك بك ، قلت بعت ... > . وأكلى
لوقع الزميل في هذا الانسراب وتلك العبارة أنه
قرأ كلمة > بك > في المخطوط : > بل > !

١٥٥=٢٠٧ > يعني أنها بيشاء من أجل برد الوشاح . >
هل يلهم الزميل معنى هذا الكلام ؟ > انظر
جوابه > فالعبارة الصحيحة هي : > يعني أنها
بيشاء . (فهي تنجأني) من أجل برد الوشاح . >
انظر تحقيقنا ص ٢٠٧ هامش ٢ .

١٥٧=٢١٠ > وكذلك الأولى في العروق > وهو الذي لم
يلهم الانتفاض بجزئه > هل يلهم الزميل معنى
هذا الكلام أيضاً ؟ > ولا انظر جوابه كذلك >
فالعبارة الصحيحة هي : > وكذلك الأولى في
العروق > انظر تحقيقنا ص ٢١٠ هامش ٢ .

١٥٩=٢١٢ > ودوي يعني مؤدب العربية : > آنية ملاي . > وقال
ملاي أنها هو للجمع فخطأ خطأ ثانياً ، لأن ملاي
كأنه مفرد . > وصوابه كما في المخطوطة يخط
وأصح آنية ملاي . > وقال : ملاي هو للجمع
فخطأ خطأ ثانياً > لأن ملاي ليس بشئ . > فلو . >
وهكذا تكون الأمانة العلمية !

١٦٠=٢١٤ > والحيلة صنف من الحلي . > صوابه : > والحيلة
خرب من الحلي . >

١٦٣=٢٢١ > ... كالتربيع والصيف > فاما قولهم ...
صوابه كما في المخطوطة : > ... كالتربيع والصيف
وليس بواقع على الفخر > فاما قولهم ... >

١٦٣=٢٢٢ > ... هكذا دوى أبو عبيدة عن الأصمعي > صوابه
> هكذا دوى أبو عبيد عن الأصمعي . > وهذا
أحد الواضع التي تابع فيها الزميل المخطوطة دون
تمن أو رجوع إلى مصادر الزبيدي ، فالتص فيه
منقول عن القريب الأصمعي لإبي عبيدة . ومن
العرف أيضاً أن أبا عبيدة لا يروي عن الأصمعي
شيئاً ، والصحوة بينهما معروفة !

١٦٤=٢٢٣ > قَالَتْ أَرَاهُ مُبْلَغًا لَا شَيْءَ لَهُ

على أنزيل من هذا البيت بقوله : « إيمان
٢٨٤٠٢ غير منسوب والتاج (بلط) » وما رايه
في أن البيت منسوب لصغير بن عير في قصيدة
طويلة ، في كتاب مشهور جداً ، هو الإسماعيلية
ق ٢٨٩٠ ص ٢٧٤ لافي خنت الإنسان ثابت بن أبي
لايت ١٠٠ وهو في جمهوره للنقطة ٢٧٠٢ غير
منسوب .

١٦٤ = ٢٢٤ : يقال قرد العوفى إذا ملطه . « صوابه كما
في المخطوطة : « ... قرد العوفى إذا ملطه » .
وأن كنت لا تعرف معنى « لط العوفى » فارجع إلى
اللسان (لطف) !

١٦٥ = ٢٢٥ : وزعم العبدس الكتاني أن القراميد حجارة لها
نغاريب ، وهي غروي ، يطبخ بها ويملط بها
العياض « كيف يطبخ بالحجارة إياها أنزيل ؟ أن
صواب العبارة : « ... حجارة لها نغاريب ، وهي
غروي ، تطبخ ويلط بها العياض » .

١٦٧ = ٢٢٠ : قيل للشباب الناعم غرغوق ، « صوابه كما في
المخطوطة : « قيل للشباب اللطيف الناعم ... »

١٦٨ = ٢٢٧ : كانه ملف في بردة بحيرة . « صوابه كما في
المخطوطة : « ... في بردة بحيرة » .

١٧٠ = ٢٣٦ : الكتب مأبىن المتجيين النانسين في باطن اللدم ،
والصواب : « ... في ظهر اللدم » أريج إلى
الصلبي ، ولا تجعل الكتب في باطن اللدم ، فما
قال بذلك أحد !

١٧١ = ٢٢٢ : ويقال خشت النساء إذا كلفت وكسرت . «
وصوابه كما في المخطوطة : « يقال خشت النساء »
وانضت إذا حال وكسر . نأين عبارتك من عبارة
المخطوطة ؟

١٧٢ = ٢٣٤ : وحده له وقتاً ، صوابه كما في المخطوطة « وحده
له وقتاً » .

١٧٢ = ٢٣٧ : كَانَ حَافِيفَ مَنْخَرِهِ إِذَا مَا

كَتَمَنَّ الرَّبَّوْ كَبِيرٌ مُسْتَحَارٌّ

هذا على ما عرفت من الاستعارة والقرب التفسيري
.. صوابه : « ... الاستعارة » والربو النفس ،
وكلمة « الربو » المخرقة في المخطوط توجد في
بيت يشر بن أبي خازم الساساني لهذا الكلام
والزبيدي يشرحها هنا على عادته في تفسير بعض
الكلمات الصعبة في الأبيات التي يستشهد بها .
هذا أن آتاه بمعنى كبرياء « اقرب النفس » .
والكلمة الثانية في المخطوطة : « أنفس » بلا ياء
في آخرها .

١٧٥ = ٢٤١ : ... دون سائر الرياحين . والرياحان ...
صوابه كما في المخطوطة : « ... دون سائر
الرياحين » قال أبو بكر : والرياحان ...

١٧٦ = ٢٤٢ : قال أبو عبيدة . « صوابه كما في المخطوطة :
« قال أبو عبيد » والنسب في القريب المصنف له
١٨٢ = ٢٥١ : الزبادات التي قلها الزميل من كتاب الصلبي
« ويقولون للظويل (اللسان) خلقه أبطر » وعلق
على (اللسان) بقوله : « زيادة من المخطوط » .
ولكن هناك الزميل في أن هذه الكلمة في كتاب
الصلبي كذلك ، فهل رأى كتاب الصلبي بنفسه ؟

١٨٣ = ٢٥٤ : صحت أنزيل اسم الشاعر « خزيمة بن نهد »
بالحاء المهملة فبعضه « خزيمة بن نهد » بالطاء
المعجمة « انظر سبط الأنكلى ١ : ٧٩٩ وتعليق
الاستاذ عبد العزيز الجبني هناك !

٢١٤ = ٢٨٩ : ويقولون لجمع الماء حياءً بالياء حتى قال بعض
شعرائهم المكيوعين :

فَسَاءَ زُهَا بِجُزْمِهَا وَسَحَابِهَا

ورباحتها وبجارتها وميانتها

وقد نسي أنزيل أن ينقل تصحيح الزبيدي لهذا
الخطأ من إخطاء عامة الإندلس وهو :
« والصلوب أمواه للجمع الآفل ومياه للكثير »

٢١٤ = ٢٩٩ : والصلوب آتاه طلع نجم من نجوم (المشرق) عند
سقوط نجم آخر . « هكذا سقطت من أنزيل كلمة
فيجعل مكانها كلمة أخرى . وصواب العبارة كما
في الصلبي : « ... نجم من نجوم المنازل ... »

٢١٤ = ٢٩٩ : ونام الرجل (يصعله) من هذا . « هكذا وضع
أنزيل كلمة (يصعله) بين فوسين ، مما يوهم
عدم وجودها في كتاب الصلبي . وفي فيه .

٢١٥ = ٣٠٠ : مايشى لوتى ، لم يعرف أنزيل الضلع في
الإنشال أنه مثل يوجد في كتاب الصلبي ١٥١٢ :
وأصالح التعلق ١٧٠٣٨٦ فصحه هكذا : « مايشى
لنتوتى » !

وأخيراً فإن الفقرات التالية من تعليقاتنا متفوقة
عن الزبيدي في كتاب الصلبي ونسبها أنزيل :
٢٥١ - ٢٥٢ - ٢٦٦ - ٢٦٤ - ٢٧٢ -
٢٨١ - ٢٨٤ - ٢٨٦ - ٢٨٨ - ٢٩٦ - ٣٠٠ -
٣٢٥ - ٣٢٩ - ٣٤٥ - ٣٥٥ - ٣٦٤ -
٣٦٥ - ٣٦٦ - ٣٧٠ - ٣٧٨ - ٣٧٩ - ٣٨١ -
٣٨٧ - ٣٩٠ - ٤٠٣ - ٤٠٥ - ٤٠٧ - ٤٢٣ .
فهل يعتبر هذا من الدقة والإمانة العلمية اللذين
يتحدث عنهما أنزيل ؟



وبعد فهذا قليل من كثير ، وإنى أرجو ألا
تؤثر هذه الإخطاء في مكانة الزميل الدكتور عبد
العزيز مطر عند عارفيه ، ولا في الدرجة العلمية
التي نالها بهذا التحقيق ، فما أظن أن هذه الإخطاء
ترجع إلى الجهل ، ولكن إلى التسلي !



المكتبة العربية

الرومانتيكية في الأدب الانجليزي

ترجمة **عبد الوهاب المسيري**
محمد علي زبيد
 مراجعة **الدكتور مصطفى بدوي**
محمود محمود

من سلسلة الإثنا عشر كتاب العدد ٥١٥ مؤسس جيل العرب
 ١٩٦٤

الكتاب

الذي ستعرف له بالنقد هو واحد
 من كتب سلسلة « الإثنا عشر »
 التي تصدرها مكتبة وزارة التعليم
 العالي بمعاونة المجلس الأعلى لرعاية
 الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . ورغم أهمية الكتب التي
 تضمها هذه السلسلة فإن وزارة التعليم العالي تتبع خطة عربية
 في الإعلان عنها . فعلى مدى مسدد متتالية تطلع على قراء
 الصحف والمجلات يحصلون باسم مجموعة من الكتب التي
 صدرت منها .

مثلا أعلن عنه الناشر بعد شهر من صدوره في إعلان صغير
 جدا متوار بين بعض أعلانات أخرى أبرز الكتب ينشرها هو ،
 أما جداول الوزارة فقد جدد بعد ذلك بشهر .

كما أن ناشري هذه الكتب لا يهتمون كثيرا بالإعلان عنها إلا
 ضمن أعلانات من كتب أخرى ، وماداموا قد قبلوا النشر فلا
 اهتمام ولا قلق . لكتاب « الرومانتيكية في الأدب الإنجليزي »

أيها العالم ! أيها الحياة ! أيها الزمن !

يا من أخطو على آخر درجاته

مرتدا حيث كنت أفق من قبل ،

متى يعود جلال مجده ؟

لن يعود - أه .. لن يعود أبدا .

من الأيام والليالي

فرح قد ولي

الربيع النضر ، والصيف ، والخريف ، وبياس الشتاء ،

تبعث في قلب الرقيق الآسى - ولكنها لم تعد تبعث فيه

الفرح .

فهو لن يعود ، أه لن يعود أبدا .

شلى في قصيدة : « مرثيه »



عندما ماتت أمي كنت صغيرا جدا ، للغاية ،

ويائس أبن ، ولساني

لما يكاد يلعب « الكاء ، الكاء ، الكاء »

وهكذا انطفئ مذاحتكم ، وآلام في التراب الأسود .

بذلك في « منقلب المداخن »

وأما الشاعر فهو نبي . وقد فصل الرومانسيون العاطفة

على العقل كما فصلوا الأشياء المثالية وانتطع لها على الواقع

والتسليم بالضرورة . أما من حيث طريقة التعبير ، فإن

الرومانسية تطالب بالحد من القواعد والتقاليد وتؤكد أهمية

التلقائية الخيالية . كما أنها تميل نحو إحلام اللحظة والمفوضي

وغلط الحواس بعضها ببعض ولداخل ولداخل الألوان المختلفة

ويعودها .

فالله ... دغ الخيال يميم ،

فاقصر لستور أبدا بمسكن ...

أكسرة العلية من لمة نلوب ،

كالظلمات حين يرحمها المطر .

لتدع الخيال المجنح أذن يميم

خلال الفكر الممتد إلى ماورائه !

الفتح باب سجن العقل على معارفيه ،

فيندفع الخيال ، ويعلق نحو السحاب .

أيه أيها الخيال الملب ! فكروا أساره ،

كيتس في قصيدة « مملكة الخيال »



ومن المعاني العديدة التي اكتسبتها كلمة « الرومانسية »

معنى الحرية ومعنى العاطفة وهما معنيان مرتبطان ومن أكثر

معاني الكلمة دلالة . فالحرية تصمن الفردية والشهوة ضد

القواعد والسلطة والتقاليد . أما العاطفة ، فتضمن التلقائية

واللاوعي ومنايع الأحداث والظنق المني وغيرها من السمات

الأساسية الأخرى التي تتصف بالانقلابية مثل « دفعة الحياة »

و « الحس » و « اللغة الصوفية » .

ولقد كان الرومانسيون الإنجليز الكبار أما شعراء وأما

كتاب شعر وتر ما . إلا أنهم لم ينتهوا إلى تكوين الجماعات

واختلفوا فيما بينهم اختلافا شديدا على النظرية وعلى التطبيق

بل كان بعضهم في بعض الإحسان أيضا يتبادلون التواضع

الصعيلة فيما بينهم . ومع ذلك فلمهم يشتركون - على الرغم

منهم - في صفات معينة . فمنهم نجد أن كتاباتهم بظفر فيها

وأهمية موضوع الكتاب لا تخفى على أحد . فقد نال الأدب
العربي المصري في الثلاثينيات من هذا القرن بحركة الرومانسية
الانجليزية نائرا كبيرا ، فكانت هذه الحركة مصدر الإلهام
الأول لمرسة يواجه غنية كفاء في الوصول إلى مصادر ما لم يكن
متقنا للغة الإنجليزية . وليس من المفروض عسلى أي دارس
للحركات الأدبية العربية أن يكون مجهدا للغة أجنبية أجاد
نامة لكنه من قراءة شعرها وفهمه حتى يستطيع لبيان مصادر
التأثير على حركة أدبية عربية . ولذا فإن كتاب « الرومانسية
في الأدب الإنجليزي » بصورته العالية يسد فراغا كبيرا في
الكتابة العربية .

فالسكتاب يقدم لرحجات لا تسهر قصائد رواد الحركة
الرومانسية في الشعر الإنجليزي وهم دود نورث وكولريدج
وبليك ، وشيللي ، وكيتس ، وبيرون ، وسكسوت . إلا أن
الترجمين لم يكتبوا بأن يقدموا لنا الترجمة الأمينة الرائعة
لأهم قصائد هؤلاء الشعراء ، ولتقدم استنوا سنة جمعية في
كتاب مختاراتهم هذا . فقد بدأ الكتاب بترجمة لمسال عن
« الرومانسية » اختاره من « موسوعة الأدب العالي » يلقى
غويا على الجذور اللغوية لكلمة « الرومانسية » وعرض
سريع لتاريخها مما يتيح للقارئ أن يكون فكرة عامة من الكلمة
والحركة قبل أن يتفنى في غمار شعرها .

لم يتجان حسدا القائل بترجمة مقال عن الآثار الاجتماعية
للحركة وآخر عن الحركة نفسها بصورة أكثر توسعا مما جاء
في المقال الأول في الكتاب .

المقالات الثلاث هامة جدا لتدور مجسومة القصائد التي
تليها . فالقارئ العربي اليوم لديه فكرة ضوغة من كلمة
الرومانسية نظرا للاستعمالات العديدة التي تستخدم فيها
اليوم مما اكتسبها ظلالا غير أصيلة تجعل ذهن القارئ ينتج
وجهات معينة محددة بعيدة عن الفصول الأولى للكلمة عندما
كان هؤلاء الشعراء الإنجليز يكتبون .

فمن خلال هذه المقالات نتبين أن الرومانسية اصطلاح شامل
لمد كبير من الاتجاهات نحو التغيير ، نشأت في أواخر
القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وهي اتجاهات
تتباين في توافها وأماكتها ومعناها من مجرد بحث من نوع
جديدة في نطاق الآثار القديم لتتقاليد إلى الثورة القديمة
على هذا الوضع نفسه . ويمكن تصنيف هذه الاتجاهات بصورة
عامة لبعاً لوسموماتها ووافها وشكائلا . فموجوعات
الرومانسية تشمل المنظر والثقافة في غير البلاد الانكليزية
والمعصور الوسطى والماضي القوي ، والألوان المحلية الشاذة
والخصوصيات بدلا من المعومات ، والطبيعة (وخاصة في
صورها الغمسية التي لم يمسوا يد الإنسان) ككثرة شخصية
مباشرة ، والمسيحية ، والفلسفة المثالية والعناصر المخارفة
والليل والنوت والغرائب والقبور وما له صلة بالجرائم المرمية
والأدوار الشيطانية والإحلام واللاوعي .

وأكثر اللواقف تمثيلا وإيضاحا للرومانسية هو الفردية .
والمثل الرومانسيكي أما أن يكون استسا لا يترك إلا ذاته ،
ينتبهل الحزن والقل ، وأما أن يكون لائرا هالجا ضد المجتمع .
ولكنه في كتنا هاتين العاتين يلف المفوضي .

نوع من التحرر والتفاني أكثر مما يوجد في كتابات الشعراء الكلاسيكيين ، كما أن أعمالهم مشحونة بالمعاطفة ، ويتضح فيها قدر كبير من الفسردية . وكثيرون منهم يتصوفون بخصائص صوفية . ومن الملاحظ أن « بليك » المتصوف « و » ورنذورت « المحافظ » ، « وشلي » « اتاني » ، كلهم كانوا يشتركون في الإيمان برسالة الشاعري .

وقد عاصر معظم هؤلاء الكتاب فترة التغيير التي مرت على بريطانيا وأدت إلى الثورة الصناعية المشهورة . وما من أحد ينكر أن التغييرات والمخترعات قد أثبتت فائدتها الحقيقية مع مرور الزمن ، ولكن الذي يهمنا هو تأثيرها ، في حينها ، على مشاعر الكتاب الفطال وفكره . كان الرومانتيكيون الإنجليز على وجه الخصوص المعيق الذي تناول أسلوب الحياة القوي ، ولكنهم حكموا على هذا التغيير بأنه مصلح لصالح الناس الحقيقية وهذا الكلام يصدق على المحافظين منهم أمثال « سبدي » كما يصدق على نائي مثل « شلي » .

وسواء أوضع الكتاب ذلك أو لم يوضحه ، فإن هذا هو الأساس الذي صمدوا منه ، والذي يعزى إليه أنهم لم يستطيعوا التمازج ، ولم يتأثروا فعلا ، على التزام الاتجاهات والأساليب الفنية للادباء السابقين عليهم مباشرة . فالرومانتيكية الإنجليزية لم تكن هروبية لا في أصلها ولا في أهدافها ، وإنما كان حافظها هو أن تمثل الحياة الإنسانية تمشيا حقيقيا بالمعنى العربي ، دون الانحياز على مجرد التعبير عن أقلية مثقفة . وقد كانت الفترة نفسها قليلة بما يشير ، والأفكار المنقحة لا توضع لحدود وكان يبدو من العقل ألا يستطيع البشر بعد أسد نصير أن يخلصوا على نقائص مجتمعهم وأخطائه .

ومن الغريب أن نجد أن الرولية في استيفار مواهب الإحساس والإنعامات غير الواعية في الحركة الرومانتيكية قد صُلحها اهتمام بتجربة الطفولة وبصيرتها بلغ في جسدته مبدا كان يعتبر في نظر الفترة السابقة على ذلك أمرا غير مقبول بالرة . وقد أكد الاستلا « بازل ويلي » هذه النقطة حينما كتب عن اعتقاد كولريج أن « مزج الإحساس بالبدية » والقراءة بالاشياء الدينية المألوفة « أمر يمكن تحقيقه » عن طريق الاحتفاظ بأحاسيس الطفولة في متفوان الرجولة « وأنه « يعزج إحساس الطفل بالبدية والمراية تجاه الفواهر التي أصبحت موضوعات مألوفة للآسان لمدة أربعين عاما » .

ونحن نجد أيمانا عميقا بأهمية الطفولة عند « بليك » الذي كان يصبى إحساسا حادا بأهباب المجتمع التافه التقليدي وروح الصداقية تجاه بعض جوانب نظرة الطفل . ويمكننا أن نربن اهتمام بليك بالطفولة من كثرة القصائد التي عالج فيها هذا الموضوع . وفي قصيدة « الأبي الرضيع » يقول :

توجعت أمي ، وانتجت أبي ،
وفطرت إلى العالم الظفر ،
عاجزا ، ماربيا ، عالي المصراع .
كفريت يفتحي في سعادة .

الأفام بين يدي أمي
أحاول جهدي ألا ألبد بالربة
ولذا مدت يديا لمبا ، فكرت
أن الانفصل أن أزوئ كبرا على صدر أمي .

وفي قصيدة « منقلب المداخن » يقول بليك :
شبه شليل أسود ، بين التلوج ،
يصبح « الكياد » الكياد « بنفحات الأبي !
أين أبوك وأنت ، قل !
كلأهما قد ذهب إلى التكية للصلاة .
لاني كنت سعيدا فوق البرج ،
وكنت أبتسم إلى لوج الشتاء ،
لأفوي بتياب ألوت ،
ولتقووني أن ألقى العان الأبي ،
ولألي سعيد ولرفس وأنتي ،
يستفدون أنهم لم يلحقوا بي أدي ،
وذهبوا يشكون الله وفسيهه واللك ،
الذين يصنعون فردوسا من يؤسنة .



والقصائد المترجمة في الكتاب اختيرت ، كما يقول الاستلا محمود محمود في تقديمه للكتاب ، وللأسف لم يورد المترجمان أية مقدمة تشرح منهجهم في الترجمة والاختيار ، « على أساس جمالي من جهة ولأرضي من جهة أخرى » . ومن لم فليست كل القصائد التي لنفسها هذه المجموعة هامة من الناحية الجمالية وإنما اختير بعضها أيضا لأهميته التاريخية سواء بالنسبة لحياة الشاعر أو لآلاف القصور على مصر أو على الحركة الأدبية ذاتها . وهو اتجاه محمود ، إذ أنه بينما يتيح للامة الجمالية للتاريخ فإنه يمدى العمون في نفس الوقت للمارس المتبع لتأريخ الحركة ونظورها .

وقد حرص المترجمان على أن يسبلا ترجمة قصائد كل شاعر مترجمة لبلدة تاريخية عن حياة الشاعر وأعماله .

وللأسف فقد اختار أن يترجمها هذه النبله عن موسوعة :
« مرشد القصور إلى الأدب الإنجليزي »
The Oxford Companion to English Literature

ومثل هذه الموسوعات تقدم ترجمات مختصرة جدا ومركزة للغاية من الأدباء حتى تستطيع أن تغطي الأدب الإنجليزي كله في حيز مقبول . ولقد كنا نفضل أن يقدمنا لنا بملا من هذه النبل المختصرة ترجمة كلال نقدي . وما أكثرها - عن كسل شاعر بحيث يعطي القاريه فكرة نقدية سلبية عن الشاعر .

وقراءة القصائد تشهد بالجهد الذي بذله المترجمان في نقلها إلى اللغة العربية فلهذا حرصا على أن يلتزموا إلى حد كبير بشكل الشعر الإنجليزي وتريكيته دون أن يغلا بقواعد اللغة العربية وأصولها معولون في نفس الوقت ألا يخرجوا عن روح الشعر الإنجليزي وتريكيته . وقد لاشعر نتيجة لهذا بالجرس الويسيتي الذي تونداه من الشعر العربي ، ولكن القى في قراءة هذه الترجمات بترو وصير سيلقونا إلى مفتاح الويسيتي في الشعر الإنجليزي بحيث أننا نحصل على التصة المرجوة من قراءة الشعر قبل أن نطلع الكثير في هذه الطنخرات الكثيرة .

والى نفس هذا المعنى يشير الاستلا « محمود محمود » في مقدمته بقوله :

فقد راعى المترجمان في ترجمتهما للقصائد التزام الأمانة

والدقة الكاملين بالقدر الذي يمكن به التزام هذه اللغة وهذه الامانة في ترجمة شعر من لغة اجنبية الى اثر عربي وجدير بنا هنا ان نذكر ان الواقع العملي ، والخصائص اللغوية ، يطلان من التعمد ترجمة الشعر الاجنبي الى شعر عربي . فالأوزان العربية لا يمكنها ان تنقل الازنان الإنجليزية ، والعكس صحيح ، نظرا للاختلاف الجسدي بين الاثنين ، ولذا فان الترجمة الشعرية قد تفرغ الى القصيدة المترجمة نغما غير موجود في النص الاصل ، مما يولد معاشرة القاري العربي للتجربة الشعرية في القصيدة معاشرة صادقة .

ورغم هذه الدقة التي حرص عليها المترجمان ، فقد وقعنا في بعض الاخفاخ اليسيرة . وقد لا تكون اخطاء بلغني العربي الدقيق ، اذ ان الاختلاف في ترجمة الشعر انما هو اختلاف في الاذواق ، لا ان هذا لا يمنع ان نذكر امثلة لها من قصيدة واحدة على سبيل المثال . ففي قصيدة البحار المعجوز لكويلديج .

القسم الاول ، الفقرة الثالثة ، يقول الشاعر الإنجليزي :
"He holds him with his skinny hand"

فنقلها المترجمان : « ولكن البحار المعجوز يمسك به بيده المرفوعة » .

وواضح انهما ترجمة لفظة "He" الإنجليزية بكلمات ثلاث وهي « ولكن البحار المعجوز » ففصلنا عن ان التناول بال

من واقع الجرس الموسيقي لبيت فانه اختلفت على ذلك القاري العربي وتوقع لمجزء عن ادراكه ان اسم الفاعل « هو » يعود الى البحار المعجوز .

وفي الفقرة الرابعة من نفس الفصل يقول الشاعر :
"The Wedding-Guest stood like a three years child; and listens
The Mariner bath his will."

فجدت الترجمة العربية للمسطور الثالثة كما يلي :
فينسمر ضيف الزفاف في مكانه ،

وينفذ البحار عشيقته وينصت كطفل في الثالثة .

ومن الواضح من النص الانجليزي ان الذي سكنت عن الكلام هو ضيف الزفاف وليس البحار كما يلزم من الترجمة العربية .

على ان هذه الاخطاء لا تنتقص من قيمة الكتاب ، كما اننا يجب ان نعهد للمترجمين أسلوبها العلمي في الترجمة ، فقد افردنا في نهاية كتابهما قائمة بالمصاحف كتب ومراجع صدرت باللغة العربية عن الرومانتيكية ثم قائمة بالصادر التي استمنا بها في علمها .

اننا في حاجة الى الكثير من هذه المشتريات بحيث يتمكن القاري العربي من ان يتلوق الاداب الاجنبية الرفيعة باللغة العربية مما يسهل له سبيل التذمة والدراسة .

محمد جمال امام

عن رواد الفن الحديث

يقدم الدكتور فهد عتيه
صلاح طاهر

الدار القومية للطباعة والنشر

تاريخ الفنون والمعلوم هو تاريخ اصفاة
الانسان ، فكما يكون للمرء صديق حي
ينقل به كل يوم ، يجب ان يكون له
اصفاة من هؤلاء الفنانين الذين اسطوا



للحياة وللانسانية اكثر مما يخلوا منها .. هؤلاء الصفاة من
المكن ان يكونوا اصفاة لنا جميعا ، وذلك بان نسعى الى
التعرف على القيم التي بشروا بها ولاقوا في سبيلها الكثير من
العناء .

ان الحياة بملئ الوقت مع اعمال الفنانين لكيفية بلزلة التعب
والسأم الذي ينتابنا بعد يوم حافل بالعمل والجهد .. ولقد
سألم المؤلف بهذا الكتاب في توجيه القراء لتلوق هذه التذمة
التي يذوقها قلوبهم لبشرتهم معه فيها .. فان كتابة السير ليست
عمله الاوحد فللكتاب اهتماماته الاخرى ، بالمرح القريب ، والادب
اليوناني المعاصر بالإضافة الى تخصصه في القناتون ومؤلفاته
فيه .

فالدكتور نجيب طيبة كدولة للفن حينما يتعرض للاعمال الفنية
ينوم بشرها ولا يترضى اية صرفة سابقة من القاري بها
وهكذا يفيد كل دارس او متلوق للاعمال الفنية . كما يحس
القاري للبحث عن اعمال هؤلاء الفنانين او مستشاكلها لتأملها
على ضوء هذه المعرفة التي يقدمها هذا الكتاب .

ان بدء اهتمامنا بكتاب كيرناردشو وشكسبير لا يرجع
الى كتاباتهم الاصلية بقدر ما يرجع الى ما كتب عن حياتهم
ولديهم ، فقد قرأنا اولاً سيرهم وعرفنا اسما مسرحياتهم
وملخصاتها قبل ان نقرأها تفصيلا .. ونحن نعرف حياة باسبير
ولا نعرف تفاصيل اكتشافاته حول البكتريا ومقاومتها .. من
كل هذا تنبج لنا اهمية كتب السيرة وغرورها في توسيع
دائرة المعلومات العامة .

ورغم ان الكاتب قد التزم بولائع التاريخ الا انه عبر عن
مجموع احساناته الناتجة عن معاشته للفنانين الثلاثة الذين
تناولهم في كتابه ، وذلك من خلال قراءاته عنهم وعن فهم
والكتاب يقدم لنا سيرة جوايا وفان جوخ وهنري روسو ، وهم
من رواد الفن الحديث . وهو بهذا يمثل تطوره في القرن
الناشر ، بل ويغني غسودا لربطها في احداث ذلك القرن
وانكاساتها الفكرية .

فقد عاش جويا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ، وعاصر فان جوج النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وروسو أواخر التاسع عشر وأوائل العشرين .

وهم يعكسون في فهم التغيرات التي طرأت على المجتمع الأدبي خلال تلك العتبة .. من مجتمع توري في فترة الثورة الفرنسية وما أعقبها ويمثلها في جويا ، إلى انهيار مبادئ الثورة الفرنسية وحجرة التفلين واتجاههم إلى القضية الإصلاحية ويمثلها سيرة فان جوج .. ثم المرحلة الاستعمارية واليأس الكامل من المجتمع الرأسمالي دون وجود بديل له مما أدى بالفنانين إلى الانطواء والاتجاه إلى الذاتية ، ويعبر عن هذه المرحلة في روسو وهياته .

فرانشيسكو جويا :

« في رسوكم المتقدمة البشة التي تسميها (النزوات) مهاجمة لكل ما أرسنه الحوت الطويلة من التقاليد في مجتمعنا الإسباني .. أحب أي سيد جويا لكل صراحة ، هل تكن أنك من الموالين لأولئك المفكرين المارقين أمثال فولتير ومونتسكيو وروسو ؟ »

ويجيب جويا « أنني لأؤمن أن صوت الشعب من صوت الله كما تقول الكتب المقدسة ذاتها .. ولشعب حرية تغيير حكمه متى دعت الحاجة للشريعة إلى ذلك فلماذا جاء مفكر مثل جان جاك روسو وقال أن الناس قد ولدوا أحراراً وهم الآن مكبون بـتقود من كل صوب .. فهل يمكن أن يوجد الحر الأبى الذي لا يبل مثل هذا القول ؟ »

ثم يكمل جويا كلامه قائلاً :

« ولكن هناك فرقاً كبيراً بين أن أكون جحر الرائي وبين أن أكون موالياً للفرنسيين ، أنني أظن على رؤوس الأشهاد أنني أسباني .. وساموت أسباني مخلصاً لوطني .. أما أن أقدمه الآراء التي أؤمن بها قد أظاحت برؤوس ملوك وأمرأه فليس ذلك ذنب لك الآراء بل هو ذنب أولئك الملوك والإمرأة الذين أصدوا أذانهم عن صوت الحق ، صوت الشعب » .

هكذا عرّف الدكتور نعيم عطية رأيه في موقف جويا ، هذا الرأي الذي استخلصه من قراءاته ومن تبنيه للوحات الفنان ، وذلك من طريق تصور ما حدث في محاكمة جويا أمام محاكم التفتيش .

إن نجاد الفن التشكيلي يشغلون حول موقف جويا السياسي ، ولعجب بعضهم إلى أن افكار الثورة الفرنسية حوته إلى فنان مرآل فرنسا في حين يعتقد البعض الآخر - ومؤلف الكتاب - أنه آمن بالفكر الثورة الفرنسية وحافظ في نفس الوقت على وطنيته وحبه لاسبانيا .

فكاتب السير يولي غنايه خاصة ليمضي الأحداث التي قد تبدو عرسية وسطحية في حياة الفنان عند الوهلة الأولى ، يستخلص منها الخطب الرفيع التين الذي يربط حياة الفنان الحقيقية بكل ملسانها وروعتها .

وتصبح مهمة كاتب السير أن يتوصل في زحمة الأقوال المتفسارية إلى أن يتبين وجه الحق والصواب وأن يتخذ في خضم الاحتمالات الكثيرة موقفاً يطمئن إليه ويؤسس عليه بنائه لحياة الفنان .

إن معاصر معالكمات جويا لم ترد في أي مرجع من المراجع ، ولكن نخل الحكامة وعرضها بهذا الأسلوب الأدبي أتاح للكاتب مناقشة الآراء المختلفة في موقف جويا والتي يعرضها على هذا النحو من الحوار .

يهدأ بحافظ على الأمانة في عرض الآراء المتباينة بما يلائقها التاريخ ولكنه يعلا ما بين أحداه ويحول حياة الفنان إلى قصة شيعة ممتعة كلها صدق وحرارة وحياة .

لقد استعان الكاتب بالفيال ، ولصور الفنان بما خطوات حياته اليومية ، وتوسع في عرض بعض الأحداث ، ولغاض في تصوير أخرى ربما لا يمكن العثور عليها في كتب التاريخ .. إلا أنه يفسح الحقائق التاريخية السلم بها ولا يحيد منها وفي نفس الوقت يضيف إليها ما يتصوره هو ليحول السيرة إلى عمل أدبي .

هذه الطريقة التي استخدمها المؤلف في كتابه السير قد حاولت على مله التسيج التاريخي المدون في كتب الفن ، والذي يقتصر عادة على عرض الوقائع عرساً جافاً متتابعاً ، أو على عرض الآراء النقدية ومناقشتها لدقائق الأسلوب والمضمون بطريقة لا لهم إلا التخصصيين .. إن هناك عدداً من الآراء والأفكار التي لم يوردها المؤلف في كتابه بسبب تناوئها لجوابات دقيقة ومتخصصة في أعمال الفنانين .. ولها استبعدتها عند كتابته لسيرته ولكني بما يلقى الضوء على فهم رسوكم ، وبهذا دبت حرارة الحياة في السير بحيث يجد القاري أمامه شخصيات تنفخ ونحيا حياة كاملة بما فيها من أحلام وآمال وفشل ونزوات .

إن الفرق بين الكتب التي تسرد تاريخ الفنانين وكتب السيرة التي يبدئها هو كالفارق بين (مصرع كليوباترا) لتسوفي وأي كتاب تاريخ يتحدث عن حياة تلك الملكة .

يقول هنري وفانالي بوماس كاتباً مسرحياً كبار المصورين وغيرهم : « إن كتابة السيرة تعطي صورة أكثر وضوحاً لأحداث التاريخ من مجرد سرد تلك الأحداث سرداً تاريخياً جامداً » .

وهذه العبارة تنطبق تماماً على هذا الكتاب .. فهو يمثل الثورة والحضاني والرفية في تغيير المجتمع الإنساني . فقد عاش في أحضان الثورة الفرنسية ، وعانى بسبب اعتقاله لها ، عاش جويا من تناقضين أساسيين : الأول بين حياته في الوسط الاستعراضي وجو هذا الوسط الذي رغب به وفسمه إليه لينعم بالرفاهية والغنا من جهة ، وأحساسه المخلص نحو الإنسان وأبعائه بواجبه الثوري الذي دفعه إلى التمرد على هذه الطبقة من جهة أخرى .. فاستخدم فنه كأداة للاحتجاج وانتقاد الديمقراطية والإفلاخ وفضح الحروب ومآسيها .. لقد رسم جويا الملك ولبرته والفساوسة وكان فنان القصر والكنيسة ، ثم تعرد على كل هؤلاء وسخر منهم في رسومه .

والتناقض الثاني هو اعتقاله ليداء الثورة الفرنسية في حين قام الفرنسيون بقرع بلاده .. أنه التناقض بين الأفكار الثورية التي آمن بها جويا والتي تبعت في بلد معاد لبلده من جانب .. وبين الوطنية من جانب آخر .

ولقد أدى هذان التناقضان إلى محاكمته وتشيده ثم نفيه . فقد اتخذ جويا في كل الأوقات موقفاً ثورياً متقدماً حتى عندما رسم البيت الملك ورجال الكنيسة .. وكانت حياته مثلاً واضحاً للثورة في المجتمع البورجوازي .

فحسنت فان جوخ :

اما فان جوخ فسيرته تمثل محاولات الإصلاح لاجتماع سادة الفساد والاستغلال وتنجس هذه المحاولات في فترة حياته بالقيم البورجوازية ، حيث عمال المناجم الذين يعانون من أشنع أشكال الاستغلال وتفتكهم الانفجارات تحت الأرض ، وقتلهم الإمبراطورية قبل سن الأربعين .

ان حياة فان جوخ تمثل محاولة الإصلاح من داخل المجتمع دون ثورة عليه .. فقد رفض أن يحيا الحياة الرأسمالية التي يعتبرها كل المحيطين به حياة سليمة .. رفض هذه الحياة لانه احس احساسا قويا بانها ليست الحياة الاخلاقية التي يجب ان يحياها الرجل الشريف . فكان يوزع مرتبه على الفقراء والمساكين ويعيش مثلهم ويسكن في اكوأخهم ويشر بالمسيحية والخلاس .

ولكن طريقته في الحياة والسسلوبه في الإصلاح وإيمانه وحساسيته المفرطة أدت برجال الكنيسة الى تزيده وطرده من منطقة البورجوازية .

ان الصلوك والاخلاص والإيمان مع الاندفاع في العمل بالانفصال مضاعف في مميزات فان جوخ . والكاتب يحدد موقف فان جوخ ويحلل فنه من خلال رأى يورده على لسانه في الفن :

« لقد أصبحت الكلاسيكية في أيدي الفنانين الرسميين مجرد خطوط والوان ومصنوعات طينية » وأست الرومانسية مجموعة من الأوهام والأكاذيب والخداع ، والأطباعية هي الصرخة الأخيرة للواقعية ، ولكنها زعمة قاصرة أيضا لأنها تكتفي بدراسة النظر أو الموضوع من حيث الوانها باعتبار أن فن التصوير يجب أن يتجرد من كل العناصر المخيلة عليه . « إلى أن الاقتداء ليس لها قيمة ذاتية وإنما قيمتها بالنسبة للطابعيين نابعة من أواثها .. ولكن الذي أريده هو أن أقت المظاهر وأعمل فيها موهل الهدم لأعيد بناء العمل الفني بناء على مظهر من مكونات الأشياء وألصق كل ما ليس من صميم ذلك لتكون الجوهرى .. لأطهى مرحلة الاستيعاب للملمم الخارجى بكافة تفاصيله وأوصل الى مرحلة التعبير عن الاتجاهية الحقيقية للأشياء » .

ان المؤلف بهذه الفقرة يوضح في أي مدرسة يقف فان جوخ ، فهو ليس مجرد فنان انطباعي ، إنما هو قد استوعب « الأطباعية » ووضع أسس « التعبير » ، كما اعتبره « الحوشيون » رائدا من روادهم .

وهكذا عبرت هذه الفقرة عما في فان جوخ من إراء ، وصلاحيه أعماله ليمت أكثر من مذهب جديد .. كما أنها توضح الاخلاص فان جوخ لوائفه ولفته ورفضه التقليد وتعبده على التقاليد الفنية ونفوره من التعبير تبيريا سطحيا وذلك بنسبه للمدارس التي سادت عصره وتفصيله أن يعبر عن العلم بعد أن يمر بمرحلة اختيار واتصاف في بؤنة الذات الخاصة بالفنان ، أي أن فان جوخ رفض الأخذ بالمجتمع الرأسمالي كتمهية مسلم بها ولو لم يكن كل من هؤلاء من الفنانين الناجحين ماليا يظنون ببروزة ذلك المجتمع .

انه يناقش مع نفسه ما يجب أن تكون عليه حياة الإنسان الاجتماعية .. وإنشدته بصيرته الذاتية النافذة الى أسلوب التعبير هو في الواقع أصدا مبركة للمجتمع الثاني الذي تمناه فان جوخ ويقوم على كرامة الإنسان .

لقد كتبت سيرة فان جوخ بطريقة شيقة فيها عاطف من الكتاب مع الفنان وولع بحياته وفنه .. وكان لكتاب « لغة الحياة » Life for life الذي كتبه أرفنج استن من حياة فان جوخ أثر واضح على طريقة الكاتب في سرد الأدبي الشيق للسيرات الثلاث .

كما تأتي الكتاب أيضا بكتابات هنري بيردشو الذي يعتبر اللع كتاب سير الفنانين اليوم والذي يحولهم الى أبطال يعيشون حياة لا تقل رواء من أبطال الخيال .

ومن خلال عرض حياة فان جوخ الشخصية تتعرف على معاصريه من الفنانين وجانب من شخصياتهم وفنهم . أمثال جوجان وسوراه ولونريك وليرهم . هنري روسو :

اما هنري روسو فقد جاء في مرحلة اليأس من اصلاح المجتمع الرأسمالي بعد أن أصبح استعماريا وفي نفس الوقت لم يكتشف الفنان طريقا ثوريا . وهكذا مثل في حياته وفي نفسه فكرة الهروب الى مجتمع صالح قديم ، فكرة الرجوع الى البدائية .

وعلى حين أن فان جوخ بطرده رؤساؤه لانه يفعل ما يؤمن به نجد ان هنري روسو يستحيل من وظيفته في الجرد هاربا الى حياة القنعة الروحية ، لكي يحيا حياته الخاصة التي يجد فيها نفسه .. فهو يصر على الا يقوم بأى عمل لا يرضى عنه ولا يتفق مع مواجهه .. وهو لهذا يمثل الثانية في الفن .

ان النظرة العلمية الدقيقة ليست كافية للتفكير الى اصناف مثل هسلا الفنان الخيالي للتصرف على جوانب فكرته فهو شخصية معيبة في يالمن الحديث ، وقد أعمل الكتاب الخيال المرء الخفواض التي تنتشر بين الأحداث المعروفة وذلك في محاولته لفهمه ولإستكمال ما أهلهته الكتب التي تناولت حياته وفنه . ويبدو من الكتاب متشوق جدا بشخصية هذا الفنان ويتجلى هذا في الجزء المخصص له من الكتاب .

ان الأسلوب الذي اختاره المؤلف لعرض حياة روسو وفنه هو أسلوب يعبر بدقة من مكانة هذا الصور في تاريخ الفراعديت إذ أننا نأملنا ونستغل نقف امام فن هذا الرجل موقف التساؤل .. هل كان فنه مجرد عملية نصب أم هو فن يعنى على قيم حقيقية .. ؟ وهو تساؤل تثيره أيضا حياته الخاصة : فقد كان يتصمك بشدة بأن يمسد ديونه أولا بأول ، ثم نجده في نفس الوقت يتمتها في عملية اختلاس كبيرة من أحد البنوك . وامام هذه الجرمية لا نستطيع أن نتعكم اذا كان ارتكابها سببه رغبة مرفسية في السرقة أم السلاجة والبدائية حين قرر به ولم يكن له هدف الا مساعدة زميل قديم له في الجيش كما قال مدعيه في مرافعته .

وللاستاد جوديس جارسون أكبر فقهاء القانون الجنائي في فرنسا جزء طريق في أحد كتبه يتناول فيه قضية روسو والكتاب موضوعه « الفلفة والقانون » ؟ وقد ناقش فيه ما اذا كانت السلاجة المفرطة سببا من لسباب الاعفاء من المسؤولية الجنائية شأنها شأن الجنون وانعدام التمييز .

لقد عبر الكاتب بوضوح عن المؤلف غير الحاسم من حياة روسو وفنه ، فهو حتى الآن يشير الكثير من الجدل ، ولم يجمع النقاد على إعطائه منزلة عالية في الفن الحديث رغم ما وصلت

اليه لوحاته اليوم من إسماعيل خيالية وتحكي الصحن الحولندية
أنتوني فان ديك في كتابها عن بيكاسو جوانب من علاقة روسو
بيكاسو وتقول : أن لولاء الفن ظلوا زمنا طويلا غير قادرين
على فهم أعمال روسو وتقديرها ، ويرجع ذلك إلى الطابع
الوضوحي التهرجي الذي كان يقيم على لوحات روسو ، وتبقى
فائلة أنه عندما قام ولهم أوهد النساقد الألمان وهادى جمع
اللوحات الفنية بامتاحت أعمال روسو .. كتب أحد نقاد الفن
الفرنسيين معلقا « يبدو أن هنرى روسو يحظى بأعلى مراتب
التقدير في ألمانيا وروسيا .. قد يكون الأمر كذلك ولكن لحسن
الحظ أننا في فرنسا وأتينا فرنسيون » .

أن في هذه الجملة لغزا واضحا إلى عدم استيعاب ولهم
القيم التي يسمتها روسو في فنه . ولقد عبر لود عن هذا
الوقف بقوله :

— أن أى شخص كان يدافع عن بيكاسو وصديقه روسو كان
يعرض سمته في التلويق الفني للضياع ولأن يقال عنه أنه غيى
أو غشاش .

أن هذا الكتاب يصيف إلى مكتبتنا العربية مرجعا قيما عن
هؤلاء الفنانين الثلاثة ويسد نقصا كنا نحس به ، وفيه الباحثين
إلى حد ما من الاتجاه إلى التراجع الأجنبية .

لقد حول هذا الكتاب لوحات الفنانين إلى جزء من حياتهم
مربط بتطورهم الفنى وبالأحداث التي وقعت لهم وقصرهم ،
ولم نعد أعمالا منفصلة نراها بعيدا عن ظروفها كما بين أن هؤلاء
الفنانين لم يدخلوا التاريخ كاصحاب لبس لوحات وصلت إلى

الجمهور بل لأن حياتهم ذاتها كانت تصحبة متصلة في سبيل
فهم تستحق كل تبيجل واحترام .

كما تلتح أمتنا هذه السير على كثير من الصفات التي
كما تستل من سببها دون أن ندرى جوابا عنها مثل وفصح
الفن الحديث وسبب شهرة فنان مثل بابلو بيكاسو الذى أصبح
مليونيرا من أعماله الفنية .. أن بيكاسو وهنرى مور وفيريرا
من الفنانين الإحياء يصعدون حصادا اشترك في وضع بلوره
هؤلاء النصار الذين شعوا بكل راحتهم بل وبحياتهم في سبيل
فهم وفي سبيل تغيير القيم الجمالية التي كانت ترتع على
عرش التصوير قبل مائتي عام .

أن هذا الكتاب يبعثنا نتطلع لأن نرى مستقبلا سيرا
مماثلة لفنانينا الكبار أمثال محمود سعيد وصبرى وناجى ووالى
.. الخ . فان مثل هذه السير تقرب بين الجمهور والفنانين
وتوجد الرابطة الوثيقة بين الناس العاديين والأعمال الفنية ..
وهذا العمل يحتاج إلى متخصصين توفر لديهم الرغبة والجدد
حتى يمكن تقصى كل دقائق حياتهم وفهم .

وبهوى الكتاب مجموعة هامة من اللوحات لكل فنان نسير
عن مراحل المختلة وقد تضمن عددا من اللوحات الملونة التي
— رغم عدم جودة طباعتها — فإنها تعتبر الفصل مستوى في طباعة
اللوحات الملونة عموما .. لقد كانت دائما طباعة لوحات الفنانين
حجر ثرة في مواجهة الزاء مكتبتنا العربية بكتب الفن التشكيلي
ولكن هذه الخطوة إذا انتهت بخطوات مستعجل بسرعة إلى
المستوى الذى وصلت إليه طباعة اللوحات في أوروبا . وتستحق
المدار القومية منا جليل الشكر على اهتمامها بهذا الكتاب
وهسن إخراجها له .

صبحى الشالونى

ARCHIVE

المنتى "دراسة في أدب نجيب محفوظ"

تأليف غالى شكرى

الخطورة ، يعتبرها النقاد الدعاية الرئيسية للبناء الروائى ،
وتلك النفسية هي مأساة الحرية في المجتمع المصرى . وقد
أسع هذا الإطار لى يعبر الفنان من فكرته الخاصة التي تدور
حول الزمن ، والقائلة بعنينة التطور التاريخى . ويرى الناقد
أن هذا الإطار يقضى على الثلاثية شمولا واستمرارا يجعل منها
مأساة مجتمع وحاضرة ، وهو يعان اختلافه مع الذين يريدون
الطابقة بين نماذج الأدب الواحد وبين الثلاثية ، استنادا إلى
التشابه في كثرة التفصيلات ، أو اتخاذ القطاع الاجتماعى في
حركته التاريخية خامة أساسية للعمل الأدبى ، ويؤكد أن الثلاثية
تنتمى إلى ما يسميه أدب القضاة الفكرية .

ويلهب النساقد إلى أن بين القصرين تمثل سطوة القيم
الإعلامية المستبدة ، كما تمثل في نفس الوقت تحلل هذه القيم
من الداخل ، وتلوها قصر الشوق تمثل القيم اليورجوازية

مجموعة من المحاولات لهم جوانب
مختلفة من أدب نجيب محفوظ ،
والنقاد إلى ما وراء السطح ، وتبقى
تلك المحاولات إلى عدد من التفسيرات
ذات الطابع العام ، عسب المؤلف إلى إقامة نوع من التوافق
بينها ، يجمعها في نظام عقلى ، قد يعانى بعض الشيء من احكام
قد فرضه فرنسا .

وبعد الاستاذ غالى شكرى دراسته بالثلاثية ، مستهدفا أن
يبرز دوة النفسية الفكرية حين تصبح المحور الحقيقي للعمل
الفنى ، وهو يرى أن نجيب محفوظ لم يقم بعملية تسجيل
تاريخى ومسح اجتماعى لأحدى مراحل حياتنا ، بل صنع من
طبيعة هذه الرحلة إطارا يسم قضية أخرى على جانب كبير من

الكتاب

بكل ما تفهم من تناقضات ، فوجه من وجوها يدعو الى الحرية والثقافة والتقدم والوجه الآخر يدعو الى التمية الرخيصة وإبدال الإنسان ، وتلقنا قصر الشوق الى السكينة لتوجيه الى الحل العظمي ، الى الانتماء اليسارى .

وتنصم الرابطة بين المحطات الثلاث الى ادراك الفنان ادراكا عميقا ، ان الحرية هي بمثابة تلك الرحلة ، هي مصدر القلق والشك والإحساس بالبحث من ناحية ، وهي مصدر إيجابية ابتلاء ومشاركتهم في القضايا الشعبية من ناحية أخرى ، بتصميم بتفاوت مغماره بطبيعة الحال ما دامت الحركة دائرية بين الأطراف المتناحرة .

والفنان بهذا المعنى يعيش في صميم عصره رغم الصعافة الفنية التي دمت اليمى الى عند الفارقة بينها وبين صيالة يترك في القرن التسامح عشر ، ونالفنا يرى ان التفاصيل الدفينة الكثيرة في أعمال يترك تجعل من البيئة وعاء زجاجيا يشكل ما بداخله تشكيلا حاسما جامدا على التفتيش من نجيب محفوظ ، فهو يحمل الفكرة في قلبه كأنها أصداء في نفس الوقت الذي يجعل قلبه الواسع كأنه رصاصية ، ف رؤية نجيب محفوظ للتاريخ رؤية يسارية تنضج خلال فهمه للأحداث واتصاله بها ، ولا تنطوي على حنين عميق الى الماضي في مضمون ، الى الحرية الشعبية والمآذن السامقة وعلاقات الناس التي كانت كلها خيرا وبركة .

ونالفنا يرفض إدراج نجيب محفوظ في نطاق المدرسة الطبيعية كما يفعل الذين يسميرون أحيانا الى اثر الرواية أو التفاصيل الدفينة الصغيرة ، وهو يعتبر أن هذه الأشياء « أدوات فنية » وليست نظرية كلية ، ولذلك ليست ماعلا في تعديد المدرسة الفنية . وهو بعد ذلك يعمل من موهوبة التي سطت في كتاب الزمة الجنسية في القصة العربية « حيث قال أن قارة ما يمكن الوصول اليه في تعديد اتجاه نجيب الفني هو القول بأنه يستهدف الاتجاه الواقعي في مدلوله الكبير الشامل ، الاتجاه الذي يتجاوز يشمله حدود الأفكار القديمة ، فيستعين بكافة الوسائل التعميرية الناجحة ، وهو يفرج في كتابه الجديد نجيب محفوظ - عن مناقشة الثلاثية بالتعديد التي ناقشنا في كتابه السابق - من نطاق الواقعية ، ونسبه الى تصنيف جديد هو ادب القضايا الفكرية ، بل هو يبدى تصويه وعدم مقدرة على تبرير ثبات « هؤلاء » الذين يسمون نجيب في خاتمة ذلك الاتجاه الواقعي على ذلك الرأي ، ويبتدئ لذلك تجاهلا للفرق الجوهرية بين ادب القضايا الفكرية والادب الذي ينتمى الى مدارس مثل الواقعية ، فتنك المدارس بتبني البرهان العلمي أحيسسة ، اما الفلسفيا فلا يبرهن على شيء ، وإنما يطول فلسفية أو أزمة لا لكي يقوم بتحليلها بقدر ما يرمى الى تجميعها .

ولا اعرف لماذا يستخدم غالبي كلمات الروائي الفرنسي جوستاف فلوير الذي تنجح « واقعته » نحو الطبيعة لكي يشير بها الى مكس ما تعهد اليه « وفلوير يقول : « ان العمل الفني لا يجب ان يبرهن على شيء .. فالعالم كما هو عليه .. وفيه كانتات انسانية تنك اثني أصورها » (نقلا عن أندريه مورو - دراسات أدبية - الجزء الثاني ص ١٩ - طبعة الدار الفرنسية) ، فليب البرهان إذن ليس أساسا للثقافة ، وليس التحليل إلا لعدة ضرورية من لحظات التركيب والتجسيد في الفلق الذي ،

والادب الواقعي العظيم يعنى دائما بالقضية الفكرية دون أن يهبط الى أن يكون ادب قضية فكرية فحسب ، فكل اى شيء يستند نالفنا في شق تلك القناة الجديدة ؟

ولا جدال في أنه بلل جيدا شعرا يتميز بالإصالة في تتبع العصر الفكري عند نجيب محفوظ في الثلاثية ، وفي أبرزه والتدليل على معناه والاشارة الى اتجاهه ، وذلك موفد ينضم أداته التنصل الادبي والأخلاقي عند الكتاب في عصرنا ، سواء عند الذين يخلقون ماعلا وجميعا من التشكيل الفني ومغامرات القوالب والحيل الجديدة ، أو الذين لا يصورون الا أطيافا فردية مؤرقة الأصوال ، فالفرد في ادب نجيب محفوظ ، وكل ادب جدير بالتسمية ، لا يوجد الا داخل عملية من الارتباط الاجتماعي ، والبناء التعبيري لا بد له من وظيفة .

ولكن لماذا يتفهم المنصو التفكيرى ويتبع محفوظه تفسير الثلاثية ؟ لعله يهدف الى أن تكون « رواية الفلسفية الفكرية » شيئا يشبه ما تسميه سيمون دي بوفوار بالرواية الكينافيزيقية ، فهو ينقل عنها قولها ، ان الرواية الكينافيزيقية اذا قرئت بشرف وتكتبت بشرف « كذا » أنت تكشف للوجود . لا يمكن لأي نمط آخر في التعبير أن يكون ماعلا له ، وبسبب أنها ربما كانت تلصق نجيب محفوظ ، فهذا النوع من الروايات ينطق الإنسان والإحداث الاسيائية في علاقتها مع كلية العالم ، لأنها هي وحدها التي تنجح في معلق فيسبب فيه الادب الغامض والطبعة الخاصة ، تنجح في احياء ذلك المصير الذي هو مصيرنا ، المدون في الزمن والأبدية في آن واحد ، بكل ما فيه من وحدة حية والتبسياس جوهري .

ولكن غالى شكري يذهب في الاختلاف مع « سيمون دي بوفوار » ، فعلى ما يقوم على وجه التعديد بما تلحظ في من الغموض به : فالفنما بسط على عالم نجيب محفوظ شيئا يقترب من الانتماء السينية ، ليقدم لنا حيال عظيمة فكرية ، تبرز في هزال وراء جلد شاحب ، وبدلا من أن يحاول تتبع الفنان وهو يحس حضور اللحم والعظم ، بكل نغمته وتطليده وفنائه الفريد ، نراه يفضل الملائة في جانب بوليه أكثر اهتمام ، والتشخيصية والحدث في الجانب الآخر ، كمن يحاول أن يعمل من الوجه استبساطه ، فهو يقوم باختزال عالم نجيب محفوظ الى رموز فكرية . فهو يذهب الى أننا لنلقى في « بين القرنين » يباسين وفهمي معا ، بمجرد أن نستفيد الفنان اللون الأبيض الى جانب اللون الاسود في أبرزه أحدهما ، ياسين الذي انطد من الثقة ليله له في الحياة تقتل تدونها كافة المستويات ، وفهمي الذي انطد السياسة والوفد بالذات محرابا له في الوجود ، ونالفنا يؤكد بعد ذلك أن أحد شوك ليس شخصية حية ، فهو لا يؤيد على أن يكون ابن شقيقه كمال في الرواية من ناحية للفكر فحسب ، ولكنه في الحقيقة يقوم بتجسيد أحد طرفي النزاع أو الانقسام في شخصية كمال العقيلة هو الطرف الجوهري الاصيل وإن كان ما يزال في دور العلم والامنية ، فهو الطرف المنتهي الى اليسار بصورة إيجابية كاملة ، فهو ليس الا قطعة انتزعت من شخصية أخرى ولا وجود حقيقي له ، ويجب غالى أيضا الى أن « عبد القلم » هو العيلة الفنية التي تعرف عادة بلفية الثقافتى التي تريد بفهمها الجملى وفسوحا ، فالتنازع الى اليمين تسجيل لتياد اجتماعي وهو فوق ذلك يبرز وجود أحمد لأنه بمثابة اللون الاسود الذي يؤدي الى وفروح

اللون الأبيض المجاور له ، فاحمد ان وجه آخر من كمال ..
وليست الشخصيات الرئيسية الا وجوها متعددة لشخصية
واحدة هي كمال عبد الجواد ، استخدمها الفنان كهيئة ورائية
« يبرز بها ابعاد المأساة الكامنة في افعال هذه الشخصيات
الرازمة بدورها الى مأساة جيل كامل » ، ان ذلك البطل عند
غاي شكزى ليس شخصية فنية ، بل هو نوع من الهيدرا
الأسطورية متعددة الرؤوس ، كلما أطاح « التفسير » يراس نمت
مكانه رؤوس .

حقا ، لقد أصبح التجريد الفكري جزءا من عناصر العالم
الواقعي ، وأصبح التمسك على حد تعبير الروائي الإيطالي
جيوفاني بيوفيني Guido Piavene اقل واقعية ، حتى نصيبهم
ذائبن في مفهومات وأفكار لها وجود فيزيائي ، فالتعارفات
والمذاهب لغزتهم الى درجة أننا نستطيع ان نعد أيدنا لتكس
الانكار وننحسها ، ولم تصعد الحرب والثورة والطغيان
والاستبداد وكل ما هو خارق أو بطولي يقسم خارج حدود
حياتنا المألوفة ، بل جزء من حياتنا اليومية ، فالسلسلة اقتحمت
حياة البشر البسطاء ولم تعد واقفا على الاراد أو الصلوة ،
وأصبح التاريخ صناعا شاملة تمارسها الملايين ، وتضاهي عدد
الذين يمارحون العالم للمناقشة كما يمارحون مشكلة الاوصال .

وتعددت المجازفات الفكرية التي تبحث عن حل للوضع الإنساني ،
بل لقد أصبحت الثورة الوطنية والاجتماعية في الكثير من بلاد
الشرق نوعا من التعبير التسطحي ، ولم يعد أمام الفنان الا ان
ينتقل من الحق الذات الفردية الى الحق بضمو على الجميع لكي
يصف ما يحدث له هو ، ولكي يعبر عن ذاته ، وأصبح من الواجب
على الكاتب ان يخلق الناس بغير ما داموا لا يستطيعون الحياة
على الأرضي الا اذا قدم لهم الفن عوالم مصطنوعة من مادة
الحلم .

ولكن هل نتنقل من ذلك الى القول بنحول الرواية الى مجرد
وعاء فكري ، ويصبح خلق العالم الروائي رهنا بالإفصاح عن
معلومات كان من الممكن التعبير عنها بشكل أكثر وضوحا وعمقا
وتعاسكا وفقا لقولنا فلسفية او نظريات علمية ؟ وهل أصبح
شخصيات الثلاثية مجرد رسوم توضيحية للفكرة ، والاحداث
الى حيلة لتجسيد الفضية ، أو هل نستطيع القول مع غالي
شكزى بان اختيار الشكل التاريخي في الثلاثية « بكل ما يصل
به من نماذج ومواقف والوان وطغور .. » ينتساب أولا مع
المستوى الحضاري العام للثقافة العربية ، لذلك قدم له الفنان
هذا الاطار الذي قد لا يصمد ، ويقدم له في نفس الوقت فضية
فكرية ربما صمدته .. ولكن بعد أن يكون الاطار التاريخي
للتجربة امدد الامداد النفسي الكافي لتخليصها ، ومن هنا يتم
التفاعل بين الثقافي والكاتب وتحدث الاضافة المرجوة « أي ان
هذا البناء المعنوي الشاسع لم تعد له الا وظيفة الفسلاف من
السك الذي يعجب مرارة الدواد ، ولا يمكن اختياره اترا فلما
يبداه له ولاتنه الخاصة بالاضافة الى قدرته على التعبير ، ولن
نناقش سداجة القول بلان « المستوى الحضاري العام للثقافة
العربية » يتطلب من الفنان أن يكتب ألف سطر ليعبر عن شيء
يمكن قوله في سطر واحد .

ومن السهل ان نلاحظ من العناية التي يبذلها نجيب في
رصد الواقع أنه لا يفسح القليلة الفكرية في العمل الأول والحياة

التي يتفلسفها أباطه في العمل التالي ، ونحن نعرض كثيرا اذا
طعنا الطابع الخاص لكل شخصية من شخصياته وراء فضية
عالية ، أو لعنا التعميمات التقديرية على كل كسة جزئية مشحونة
بالانفعال ، وأنه لجهد عقيم أن نستعمل بتعديلات الواقع في
الثلاثية هياكل سريعة في البساطة المنطقية ، وبحركة الحياة التي
تضج فيها جثث عاتدة من الآلية الشكالية وان كل المعلومات
الغزيرة من الليتافيزيكا وعلم الاجتماع وعلم النفس لا يمكن أن
تكون مدخلا لحيوية الواقع كما تمسكها الشخصيات عند روائي
جدير بالتسمية .

لذلك نجد نفاقنا في تفسيره للثلاثية بمصطلح على ان تتبع
دقات قلب شخصياتها نوبلت « جرينتش » ، ويصور كل رواية
من حقائقها باعتبارها حكمة من الحكام الزاجل تعمل « الرسالة »
ثم يتنزل الطائي الى القصاصة اللوثة بالقدم ، وهو في تفسيره
يفقد عند الشيوخ الرئيسية الصامة الضرورية ، لزيات القيم
والصراع بين الدين والعلم والاشتراكية وما يسميه الانتماء
والانتماء والولف من الزمن والقدم ، ثم يفلل عشرات الخيوط
الأخرى التي تلتف حول تلك الخيوط الرئيسية وتنتزج بها
وتغير من طبيعتها وطعنها ولونها ، وهنا تتساقط بمقد قامة
كل تفسيرات « غالي » هل أي نجيب بشرة خاص جديد ؟ ان
دوره عند نفاقنا يقتصر على أن يأخذ فضاء من الفلسفة وعلم
الاجتماع وعلم النفس من زاوية معينة ليست شخصية بطبيعة
الحال ثم يصفوها ، أنه يأخذ النواتج المصفاة ليعيد لها
وتسليها ولا يكشفت شيئا ، ويقف عند الموسوعة الفريدة ذات
الانتماء اللعين التي سجلت محتوياتها وفقا للتعريف الإيديولوجية ،
ويصف علما نستطيع بعملية استنباط من المفاهيم والفلسفيا
المختصة أن نعرف كذا أمعاء فيه وكل صبح وكل ظهيرة ، ونفسيه
ماليوصيات أو يملأناق الهوية ، بل نستطيع ان نبيد فالفني مكانه
ولا يبقى الا متذبذبون لؤذ منام رفيع مثل السيد كمال عبد الجواد
ونحن نشكك في دراسة غالي اكتشافات نجيب معطوف ، ورحلته
الى ما وراء الطريق الذي فرلنا من قطعه ، فقد كان نفاقنا
مشغولا عن ذلك باستصدار عشرات من شهادات الأيلاء ، واحدة
للدكتور لويس عوض يوصفه ولي أمر أول بطل تراخيستي ،
وأخرى للكاتب السوري صديقي اسماعيل ليليل فكرة العرب
وتجربة المأساة .. الخ ، وفي اعتقادي أنه يستطيع ان يصفه
عالم نجيب معطوف من داخله ، ويضع أيدنا على الصلات التي
عقدتها الفنان بين واقع كانت تبدو لنا منفصلة وعلى الارتباطات
التيانية التي مزجها بين الاستاذ عبا وراهما ، وحتى على تلك
البقعة القديمة الطروقة حينما يعفرها الفنان بخصايسته
ليكتشف لنا في كل مستوى كترأ جديدا ، أي على عالم التجربة
والنماذج .

ولعل التعميمات القائمة القائمة التي ظل نفاقنا يجسها
حتى أصبحت تقالا تعجب الرؤى بالفضل ، والتي نلظر من خلالها
الى الثلاثية من بقية الروايات لعبت دورا في ذلك ، فلذا كانت
تعبئة النماذج البشرية في بضع زجاجات هي التئمة والانتمى
والتمرد والفتاح والمشهد خطا فادحا من الزاوية العلمية ..
اذ تقوم على الخلط بين معايير متعددة اجتماعية ونفسية دون
ضابط ، بالإضافة الى ان كلا منها يتدرج تحته افراد بينهم من
العوامل الفارقة أكثر من العواصم التي تجمعهم – فإن هذا
الخطأ أشد فداحة في المجال الفني الذي يعتلى بكل ما هو

فردى جزئي وخاص . فما هي القيمة الفعلية للقول : « بأن الانتماء الى رفاة القيم هو التوحد مع الذات والانتماء الى العالم وتأييد الحرية للوجود الفردي » ؟ ففي اي مسجع تتجلى تلك الذرة الوهمية ؟ وفي اي فراغ مطلق تمارس حريتها ؟ ولماذا نسبح حياة فعلية على ادعاءات ومزامم بعض الكتاب عن انفسهم ان التطورية الحقيقية لشسارة الانتماء المعلقة في ثقافة على الصدور لا تكمن في القيم التي رافها اصحابها بالتمسك في عبارات طليقة ميثية والاستعارات والمصطلحات ، بقدر ما تكمن في القيم التي يمارسونها ويوما ويقبلونها ويستمتعون بها ، ان « رفاهم » يبدأ بعد شاي الخامسة مساء ، واليات التمشاة مخفتم ، وهم يقولون بالفعل استمرار علاقات معينة في الملكية ، وتوزيع ثمار العمل ، ماداموا يرفضون الانتماء في الحركة العامة لتفسير الأوضاع ، وليست الفردية الجامعة الا قيمة تفرق نوعا خاصا من العلاقات والتنظيم السياسي وتعارض نوعا آخر من العلاقات والتنظيم السياسي ، فمن المستغرب إذن ان يتعامل نالفنا مع كلمة غامضة باعتبارها تعريفا نموذجيا انسانيا يقول منه انه مثل العصر ، وادق بوضاه طابع مأسوي عليه ، وكذا الحال مع المتبرد ، الذي رفاة القيم لكته رفاة ان يعيش في فقم ثانيته الفردية فاخذنا التردد سبيلا الى تجاوز نفسه نحو الآخرين » . فذلك وصف لنوع غريب من الفكر ، من التعبير الفلسفي ، لا نلتفت اجتماعي يعمل ويشارك في الحياة ، ولا جدال في ان نالفنا مولع بالوسيقى التحسية ذات الصطب العظيم ، ولا جدال في ان تلك التصنيفات وما يحيط بها من هالات ذاب روى جذاب ولكن ربما لم تكن اكفا الوسائل لتحلل أعمال فنية ذات معنى كبير ، فهل نستطيع ان مسلم بان ما يسمى القننى في الغرب لا يعيا أزمة لان هناك ديمورافية اما القننى الشرقى فازمنة ناشئة عن غياب الحرية ، وان القننى الشرقى يرغب في الانتماء .. الى آخر التأكيدات التي يقوم بتبسيط العالم الى درجة مدهلة لم لا تقوم على اساس من الشواهد ؟ ولقد جرت هذه الموسيقى التحسية نالفنا الى عقد مقارنات استرقت صفحات طويلة دون ان نخرج منها بنظره ماعلة الى ادب نجيب محفوظ .

وفرش تفسير الثلاثية نفسه على تفسير الأعمال السابده لها ، فجمع نالفنا خمسة منها تحت عنوان هو ملحمة السقوط والانهايار ، وقدم لها بدراسة ضافية عن التراجيديا اليونانية والشيكسبيرية والعصرية والمسيحية والانسانية تصاح بعضنا متسلحا قلما بلذاته ، وهو بحث جاد ، ولكنه لا يرتبط ارتباطا عضويا بموضوع الكتاب ، فلذا كانت النتيجة التي نريد ان نصل اليها هي ان التراجيديا ليست منظورة على ان تكون فرعا من فروع الدراما بل مجموعة مركبة من المواقف والافعال توجد في اشكال اخرى ، فان الدراسة التاريخية « لتراجيديا » ، بمعناها الخاص تصبح نوعا من الاستكشاف ، ولذا يحدث لو كان كلمة « كوميديا » نفس الوقع الجليل فرائت في عين نالفنا وقدم دراسة كبيرة ذات طابع تاريخي عن الكوميديا عند ارسطوفان وموليير ونجيب الرياني ، إذن لتحول الكتاب الى بحث في الدراما ، ولست ادري لماذا افعل غالي الجانب « الكوميدي » في روايات نجيب محفوظ ، مثل النثرة القديمة عند كاترينسا الكبير أبرزت العديد من النوع والفاير في مصائر الشخصيات بدلا من المسار المحتم في المسما وما اثر ما انتارت الانعطافات

في الاحداث عنده الى اكتشاف اختلال في النسق او فساد خطه أو قضية مسلم بها تحول الى مقاربة أو وضع مستتر يحول الى مازق .. الى آخر عناصر الكوميديا ولكن هل من الممكن لنسء كالكوميديا ان يجد مكانا في ملحمة السقوط والانهايار ، والملحمة هنا كلمة بلا دلالة عامة أو خاصة بل هي نوع من القفازة الفلسفية ، فهي لا تنفي الا ان نالفنا يريد ان يصبرها حقائق في سلسلة واحدة تصف الهزيمة في واقع اجتماعي محدد ، ثم لا يلبث ان يقيم من هذه القفازة قضية ، فهو يعتبر ان صدق نجيب محفوظ في اختيار « الشكل الملحي » كان نهيدا طبيعيا لاختياره الشكل الروائي في الثلاثية التي اعلنت ميلاد البطل التراجيدي في عصر الحديثة ، وابن هذا « الشكل الملحي » للزعم الذي يسم السراب والقاهرة الجديدة في وحدته ، ونالفنا يعتبر ان القدر في القاهرة الجديدة حسو العصية النهائية للتحقق الصارم وهو يؤدي الى التناقض الحاد .. واقدرد قوة المدهشة الاولى لتكوين الفرد الذاتي بالإضافة الى قوة التركيب الاجتماعي القام بوعها فواتن نالفنا في مجموعة من السؤالات التي تغطي الى بعضها البعض فيما يشبه الجبر وتنشئ الى الكارثة فيما يشبه الحتمية ، والصادرة كتمسك تراجيدي بمثابة القهر السطحي للقدر ، أي أنه هنا يعدل عن رايه السابق الذي ابداه في كتابه أزمة الجنس ويقول بمكسه ، فهو في كتابه السابق « لم يتسرح لعلما لما اختواه القالب الروائي من مصادقات لا يبررها الضرورة الفنية (الضرورة التي في مستوى الحتمية كي يصبح العمل الادبي بناء متكامل) » وهو يسمى راكم المصادقات موقفا ميلودراميا . ومن الملاحظ ان نالفنا يستخدم نفس التفسيرات ليقول بها انشء ونلفه في « لا يتغير من اي ياب او من يعد الى أنه يتنظم موقفا جديدا يجب ان يقدم صيرورة . إما السراب فكانت في كتاب « أزمة الجنس » يمكن هيكلا وروائيا بمقايمة الثوب الفلسفي لفكرة متناقضة الصنء ، وللفنا عنده لا يقدم لنا نموذج مرتبطا بمرحلة تاريخية معينة ، وبالتالي لم يبين التفاصيل الحضارية لهذه المرحلة التي أسهمت في تكوين النموذج رغم كثرة التفاصيل في الرواية ، كذلك يعتبر نالفنا ان المؤلف لا يرسم الشذوذ على أنه القاعدة او الاستثناء في حياة المجتمع ، وانما لكونه شيئا قريبا للضاه ولكنه في تنسابه الجديد وعلى ضوء ادب القضية الفكرية ، والنماذج الخاصة ذات الانتماء واللاتمء .. الخ يلعب الى عكس ذلك تماما ، فغراب يؤكده المأني الكلية من خلال جزئيات الواقع التسيبي ، وهي تجسد المستوى الفردي الشديد الفردية للمعاسة العصرية ذات الطابع الاجتماعي وتمثل الجانب الانساني العام الشديد العمومية للمعاسة البشرية في ان واحد معا ، وهي حلقة ضرورية طبيعية في البناء القلبي الذي يصور بلادا في مرحلة من مراحلها وتبست شيئا قريبا للفاية ، على الرغم من ان نالفنا سنع في الكتابين عند مناقشة السراب منهايا واحدا ، هو منهج التحليل النفسي عند فرويد وبنج ، ويقدم لنسا تنمسا سيكولوجيا للشخصية وبينها ، ووصفا « كاتينيا » للمواقف الغريبة والاحباطات .

وحينما ينتقل نالفنا الى المرحلة التي تلت الثلاثية ، نجدد يصل الى قمة نجاحه ، فهو يلتقي الى حد كبير بانهاج جديد في ادب نجيب محفوظ يصلح لتفسير غالي الى درجة كبيرة في الإشارة الى بعض نواحيه ، وهذا التفسير لكه هنا عن نفسه

الموسيقى التعاسية من جديد ، ولكنها هنا لم نستطع أن نغرق صوت النقاد في دراسة كاشفة .

وغالي شكرى على طول الكتاب لا يلتزم بمنهج فكرى محدد ، رغم صرامة أحكامه التفسيرية ومحاولته أن يقيم منها نظائما متسا ، وهو يستخدم الأدب التاريخي كما يستخدم التحليل النفسى ، ولا يرفض نوعا خاصا من الشكليات يسميه الصدق الفني حين يتحدث عن قصة تصمتت عنصرا يعلو فوق المذهب والأيدولوجيات ، وهو يقول عن نفسه : « أنا أقف مع البير كامى حين يقول أن الانتحار رفض عابر ، أما الحياة فرفض دائم » أى أنه يقف مع الضميمة « والتعود » ويمقدار ما عمل غالى على إبراز اهتمام نجيب محفوظ فى المستوى الفكرى والاجتماعى كان غالى « لا مضمنا » فى المنهج الذى يتبعه .

وفى النهاية قد يختلف الإنسان مع الكثير مما جاء فى الكتاب ، ولكنه لا يسمعه إلا أن يشهد به ، فهو بداية لدراسة من نوع جديد ، فيها طموح فكرى تسائمه مقدرة كبيرة .

أبراهيم فنحنى

ليفت عند الأسلوب العنى فى ارتباطه بالنموذج والرمز ، فالرمز مثلا فى اللص والكلاب ليس غيابا للواقع بل مزيدا من التفاعل اليه ، هو تكثيف له ، وهو لا يكمن فى جزئيات صغيرة تعادل جزئيات مشابهة لها فى الواقع الخارجى ، كما أن الواقع فى اللص والكلاب ليس هو هذا الهيكل العقلى من الأحداث التى بدأت بخروج سميد مهران من السجن وانتهت بمعصره بين المقابر ، أن رمزية اللص والكلاب تكمن فى بنائها التمييزى ككل خلال معادلاته لواقع موضوعى شامل ، وغالى يبدل جهدا مشورا فى القاء الضوء على هذه الأعمال الأخيرة ولكنه يسارع فيدخلنا من جديد فى مقارنة بين سميد مهران ويعطل رواية الفريب عند كامى ، وهى مقارنة لا تؤدي بنا إلا إلى القول بأن الفريب عند كامى يتعدى تعريدا أصيلا أثبتته الحضارة الغربية فى مرحلة الميزق النفسى المزير بين الانتهاء والانتهاء أما نورد سميد مهران فلم يكن سوى الصورة التنازلة للانتهاك ... ضجيج



ARCHIVE

المكتبة العربية



الحياة الوجودية

تأليف فريدريك كارل ،
ليو هاماليان

THE EXISTENTIAL IMAGINATION

Frederick Karl, Leo Hamalian

ومع اننا نستطيع تتبع الأفكار الوجودية في كتابات مختلفة ظهرت خلال القرون العشرة الماضية الا ان الوجودية كحركة فلسفية لها وزنها ، وتأثيرها ثم تأخذ أبعادها الحقيقية الا خلال القرن الماضي

تقوم الوجودية على اساس اتصال الانسان عن هذا العالم السفيف وشعوره بالقرية في المجتمع ، وعلى ادراكه لسلبية هذا العالم واعتقاده لكل معنى . وكذلك رغبة الانسان العادة في مواجهة الموت وفي نفس الوقت رغبته الملحة والاكيدة في الحياة .

ونحن اذا تذكرنا هذه الحقائق فلن يبدو غريبا علينا ان تتطور الوجودية تحت ظروف التغير السريع لهذا العصر الذي

الطبعة الاولى من هذا الكتاب في ابريل ١٩٦٣ ضمن مجموعة كتب « برينسر » الامريكية ويعتوى على قراءة عشرين مقفلا وقصة قصيرة لكتاب مختلفين جميعها فريدريك كارل وليو هاماليان ، ويشتمل كلامها بتدريس الانب في سيتي كوليج (نيويورك) .

يقدم الكتابان لكتابهما بتأكيده ان الجانب الادبي للوجودية متنوعة ويمكن تتبعها عند كتاب مختلفين مثل شيكسبير او الماركيز دي ساد او تولستوى وبروست او كافكا ومورافيا ،

صداق

أدت ظروفه الحديثة إلى تعمير الإنسان وألغى شخصيته وذاته .

واستجابة أي كاتب لمشكل هذه التجربة قد تؤدي به إلى اتخاذ موقف التمرد ، وروح التمرد التي سادت القرن الماضي تطلعت إلى القول بأن الإنسان ضحية رغم أنه لهذا العالم الذي يهجو شخصية الفرد - وفكرة الضم كما تبدو خلال كتابات دستوفسكي ومالكلا ومارو تأخذ صورة الانسحاق الانساني ، واحتياج الشخصيات التي تشعر بالضم يؤكد أن الفرد يبحث باستمرار عن شخصيته الإنسانية في عالم لا يمت إلى الإنسان بعبء .

وقد كان نيتشه هو أول من اكتشف أن للضم يمكن أن ان يضم الحقيقة : أن الضم يمثل في النهاية ، وبطريقة منتظمة ، كل قيمنا ومثلنا المطلقة ، لأننا يجب أن نستثمر هذا الضم قبل أن نستطيع اكتشاف ما لهذه القيم من وزن .

يقر الكاتبان أن الوجودية فلسفة تعبر عن العيرة والقلق ، وأن الآداب المرافقة لهذه الفلسفة ماضو ألا إيب الياس . وتوضح هذا المفهوم الحديث للياس يستشهد الكاتبان بديان من قصيدة كولردج ، « الكاية » Dejection : An Ode التي كتبها عام ١٨٠٢ بمناسبة التراب زواج صديقه الشاعر وودلوت . ولكن بدلا من أن يعدلنا عن زواج صديقه ، نرى كولردج يشكو من فقدته لملكة المطلق ، وهذا ما يابل شعور الإنسان المعاصر باليأس وفقدته لآله التميز . وتجربة كولردج في هذه القصيدة هي « تجربة جفاف الروح » التي بدأ الفلاسفة الوجوديون بحثها كإزمة الإنسان المتضرر . بعد حفي ٤٠ سنة على قصيدة كولردج التي يقول فيها :

لست أدرج أن اكتسب من النساء الخارجية العاطفة والحياء ، فهما لنجان من داخلي .

فكولردج يعبر بهذا عما أصبح مألوا بعد ذلك كتابات الفلاسفة الوجوديين ، من أن الكألية ، وثبتت الموضوعية والبط ، هي التي أصبحت تهما في عالم فقدت فيه الأشياء كل معني وأصبح الطفل لا محولا وسخيفا . وفي هذا الإطار ، أصبح على الإنسان بعد أن جرد من تقاليده وعاداته وعقائده ، أن يتخذ قراراته بنفسه ، ويتوصل بنفسه إلى الحقائق > انطاقات الدامية . كما سماها كيركجارد ، التي تكشف من رحلة الآثم التي تقوم بها الروح خلال ظلمات الضم .

وقصيدة كولردج « الكاية » تعبر عن معاناته تحرير نفسه من اليأس ، وبطريقة الشعراء الرومانتيكيين نرى كولردج يركز الامية على شخصه - كما فعل فلاسفة كثيرون بعده - فقد أكد الفيلسوف الدنماركي كيركجارد في حوار منتصف القرن التاسع عشر أن الإنسان قد فقد ذاته وحياته الخاصة ، وبالتالي توفى عن الحياة ، كما أكد أن انتشار الاسامية ليست تلك التي تنافسها فروع الفلسفة التقليدية مثل المعرفة والكون وما وراء الطبيعة ، أي التي تبحث في علاقة الإنسان بالله أو بالوجود ، بل هي مشاكل الإنسان نفسه ، وعلى وجه التحديد ، كيف يستطيع الإنسان أن يحقق اتوافق مع الوجود تحت ظروف هذه الحضارة العلمية والناعية - ونتيجة لهذا التمرد الجديد أصبح على الإنسان أن يتجه إلى داخل نفسه ليبحث عن الدعائم

التي تقيم ويبدأ تحول بحثه عن هذه الدعائم من العالم الخارجي المألوف إلى داخل نفسه للجهولة . وعندما يبدأ الفرد في البحث داخل نفسه عن هذا الدعائم تبدأ مواجهته للضم ، وكل ما يروجو التحقق منه هو أن يكون في مركز مرتفع عن باقي قوى الوجود ، وأن هذه القوى في تجمعها لا يمكن أن تلم الفرد . وعندما يواجه الفرد هذا الموقف فعليه أن يكون وجيدا متوقلا ، لأن خلاصه يمكن من هذه المذلة ، وكما يقول نيتشه : « عندما تسقط كل الآلهة فصل الإنسان أن يكون ناعجا بدرجة كافية حتى يبدأ من هذه الذلقة » واحتراف الإنسان بهذه الذلقة يمثل أساس لنفوسه ومستوياته .

يلكم لنا دستوفسكي هذه الذلقة بالذات في شخصية إيفان كارامازوف ، وفي المشهد الذي يصفه هذا الكتاب من رواية « الأخوة كارامازوف » (مشهد ديبس محكمة القتل) يشير دستوفسكي هذه الذلقة بتساؤه عما إذا كانت الدعائم التي تقيم الإنسان يجب أن تأتي من « الخارج » أم من داخل الإنسان وفي هذا المشهد نرى ديبس محكمة القتل يمثل « الخارج » بينما يشير المسح إلى « الداخل » . وينظر دستوفسكي هنا إلى مادية الكنيسة وتصورها كمنفعة نيتشة إلى العلم والعبادة القادية : فنتساءل خوف من أن يؤدي ذلك إلى فصل الإنسان عن نفسه الحقيقية بسبب كبحهما للعواطف الإنسانية .

ومشكلة فصل الإنسان وبعبه من نفسه الحقيقية هي التي شغلت تولستوي بعد ذلك في كثير من قصصه مثل « موت إيفان إيتش » و « مذكريات جنون » . يشير تولستوي إلى أن الإنسان قد يفسر مواجهة الموت أو تعمير نفسه نهائيا قبل أن يصل إلى الأفكار التي يغير حياته . شخصية « الجنون » في قصة تولستوي تبدل الفلاسفة في أعمال الفيلسوف والفيلسوف من دائرة الإيمان والضرورات العامة للمجتمع ، وبينما ينظر إليه المجتمع كشخص جنون يراه تولستوي كشخص الوحيد المائل في مجتمع جنون . والجنون عند تولستوي وإيفان كارامازوف عند دستوفسكي يمثلان « حاملات القرن التاسع » التي يقاس ويتالم عندما يكشف أن هذا العالم أكله يبدو منتظما يخفى في الحقيقة إلى النظام ، ويتنصه كل معني ، وباختصار ، عالم لا مقول . وألا مقول ، أو أليث ينشأ عندما يبحث الإنسان عن السعادة والمقسل فلا يجد إلا مالا لا معنى له أو يقابل ما سماه الكبير كامي « الضمضد اللاعقول » لهذا العالم - وكلمات أخرى ، عندما يتصادم عقل الفرد والعالم الجماعي في صراع لا يبدو فيه احتمال لأي إنسحاق أو التوصل إلى حل مرضي .

اختار الكاتبان أيضا بعض مشاهد الفصل الثالث من مسرحية شيكسبير « الملك لير » لأن شيكسبير رسم في شخصية لير عدة ملامح وجودية أهمها شعور لير بأنه موجود في عالم تسوده القوي ويعم فيه الاضطراب ، عالم جنون استعصلت منه كل القيم ، ولير ألدلي يبدو مجنونا ، عقل من أذهله حيث أن كل تصرفاتهم وأفعالهم تنحوي على الكثير من الضرور وتؤدي إلى الاضطراب والفلسف وألوت . ومن خلال رحلة الآثم هذه يتعلم لير الرحمة والاعتناء بالآخرين ، وهذا ما يتعلمه لير

من صراعه مع هذا العالم المجنون - والتعاسة الذين يعيشون في أركانه الباردة .

وهذا العالم المجنون السخيف يتناقض في قصة ميغيل دي لوتامونو - القديس إيمانويل الطيب شهيداً - حيث نسمع القديس إيمانويل يقول أنه يشعر بالتعاسة لأنه يعمل المؤمنين يشعرون بخلودهم ، وكل ما يهيم هو أن يعمل هؤلاء الناس يعيشون في صحة وعافية ، يعيشون بالحقائق التي يقدمها لهم والتي يدونها يموتون .. فتدعهم يعيشون .. وهذا ما تعلمه الكنيسة ، وهذا الزاوي الذي يريده القديس إيمانويل يشبه تماماً ما ورد على لسان رئيس محكمة القضاة في رواية - الاخوة كارامازوف - لا يجب على الإنسان أن يمارس الحرية الكاملة ، بل يجب أن يضمن لهذه الحرية من أجل الخير والوهم .. وعلامها توفره الكنيسة .

إذا انتقلنا إلى مناقشة كتاب الدين لا يلجأون إلى مبادئ المسيحية (كما فعل لوتامونو ونستوبسكي وكيركجارد ، باعتبارهم في إمكان التوصل إلى حلول معينة داخل دائرة معينة من الإيمان) نراهم يعتقدون أن موقف الإنسان لا يتطابق ، وأن كل العالم لا معنى له ، ونراهم أيضاً يتفقون على أن الحرية حالة مرغوبة ولكن على الإنسان أن يتقبلها ، وعندما يرفض الإنسان هذا العالم في ثورة شعوره بالعدم عليه أن يخطئ لنفسه من هذه الروح السلبية فيما إيجابية جديدة ، حتى ولو كانت قيم الباطل . وقد حاول بعض الفلاسفة مثل نيتشه وكارل ياسبرز ومارتن هيدجر وسارتر أن يتوافقوا مع هذا الموقف . ويقول هؤلاء الأربعة أن الوجودية هي فلسفة الإنسان يفهمونها ، لا تقدم حلولاً أو إجابات لسؤال الفلسفة الالهية مثل ما أورده الطبيعة أو المصرفة وما إلى ذلك . ولكن الأجوبة التي تقدمها الوجودية مختلفة أولاً وأخيراً بمساعدة الإنسان - وعلم سارتر بأن الوجودية تقدم قاعدة جديدة تقوم على أساس أن الإنسان وليس الله هو الخالق لنفسه ، وعلى أساس أن ذاتية الإنسان هي العالم الوحيد الذي يجب على الإنسان ارتياده

عندما استعاد سارتر آراء هيدجر القائلة بأن الوجود يسبق الوجود فأنما كان يغير من عقيدته بأن الإنسان هو خالق نفسه ، ويدع سولوا من نفسه ، وعن الآخرين أيضاً ، وبما أن الإنسان لابد أن يتبع بالحرية المطلقة ، لذا يذهب سارتر برفضه الله لأن الله يمثل قوة تحد من حرية الإنسان - وحيث أن الإنسان يتمتع بالحرية فعلية عندئذ أن يتحمل المسؤولية الكاملة - وهذا يذكرنا بمبدأ كيركجارد بأن تفاعل الإنسان مع الوجود يجب أن يكون من داخل الإنسان . وقد ظلم سارتر جداً كبيراً من طفرته الفلسفية خلال التصريح بأهمية الثانية أثناء الاحتلال النازي لفرنسا . تحت هذا الاحتلال تكونت في فرنسا حركة المقاومة السرية وكان قوامها الأفراد (مثل سارتر نفسه) عليهم أن يتخلوا لقرارات تؤثر على حياتهم وحيات شعرات الآخرين بحياتهم ، ومع ذلك كان على كل منهم أن يتخذ قراره بنفسه ، متروكاً متخلاً ، وإذا وقع أحد أفراد حركة المقاومة في يده القوات النازية ، فقد كان عليه أن يقتشف بنفسه مقدار ما يستطيع أن يفعل من ألم وتذويب . وفي جو الاحتلال ألقى

بالغيثانة والفرد لم يكن على الإنسان أن يتوقع أي أمل من خارج نفسه بل يبحث عن هذا الأمل في داخل نفسه . وتحت هذه الظروف أصبحت قدرة الإنسان على تحمل الألم تشكل حيزاً حريته . ويعبر سارتر هذه الحرية بقوله (مسؤولية مطلقة في تركة مطلقة) .

والوجودية بالنسبة لسارتر تمثل فلسفة المقاومة والحرية ، وفي محاولة سارتر لاطلاع الإنسان أكبر قدر من الحرية نراه يعيد النظر في التحليل النفسي - فريش (الوجود) لأنه يعمل من الإنسان كائناً سلبياً . وهو يعتبر أن كل ما يحدث للإنسان ما هو إلا تعسر من تعاسر عقله الواعي ، ويحذر الفعل السلبى لا يظهر من مظاهر الطبيعة الخارجية دليل على حرية الإنسان . لقدرة الإنسان على أن يقول - لا - يعتبرها سارتر - سلبية حلاقة - يعبر بها الإنسان من شخصيته التميزية .

وفي قصته القصيرة « الثفلة » نرى بير لا محجود فرد مفيد إلى غرفته بجنتونه . ولكن كفرد يرفض بكل قوة الاعتراف بوجود أي شيء خارج عالمه ، وهو يشككنا في أن الآخرين الذين يتمتعون بالجنون علة ، وهكذا نرى أن الإنسان في أقصى حالات السلبية (مثل حالة بير المجنون المنزول في غرفة مظلمة) يستطيع أن يؤكده وجوده بخلق جو الفلاسف .

لما كان الأدب الوجودي يستجيب لشاعر الإنسان وإفكاره الفاضلة ، ليس غريباً أن يكون هذا الأدب ذاتياً إلى أبعد حد . وعصر الذاتية ذلك هو الذي أدى إلى وصفه في أحيان معتدلة بأنه أدب اليأس أو الذبول ، ولكن الحقيقة أن الأدب الوجودي لا يمكن وصفه بصفة معينة ، فالرواية الوجودية غالباً ما تنقل خلال بؤسها إلى الاتصال لتصل إلى حقائق معينة عن الإنسان وسروراته . وهناك لا يمكن القول أنها تمثل فكرة معينة أو عاقل من قضية بذاتها ، وبطلها قد يكون يسوعياً ، أو فاشسياً أو ديماغوجياً أو مثلاً أو اشتراكياً ، وقد يكون دجل أعمال . أو استاذاً ، أو نسا أو قالا .

وفي رواية - دجسل بلا صفات - للكاتب التمسواوي روبرت موزيل شخصية موسبراجر الصالح وهو ليس قالا عادياً كما نجاها وهو ذو مظهر محبوب ، ولكنه يكره الجنس البشري وخاصة التعاسة ، مع أنه قد يرغب فيهن أحياناً من الناحية الجنسية ، ورفيته الأولى أن يده الناس لثباته ، وهو يستطيع أن يتحمل ضللاً في العمل خادماً أو يعاينون الاقتراب منه أكثر من اللازم . ويعين جنونه أنه حاول ادعاء ملائمة أو انصافه مع - من الوافح أن هناك عدة قوى في داخل هذا الرجل لا يمكن أن يكشف عنها في قدر من التحليل ، وهناك أشياء لا يمكن لموسبراجر نفسه أن يفهمها ، وتصل تصرفاته لإجرامية إلى ذروتها عندما يقتل عاجراً ترفض أن تدعى في حاله . ومع ذلك فإن موسبراجر ليس مجنوناً وكلياً - بل أكثر من ذلك . يقول الكاتب : « بالنسبة للقاص كان موسبراجر حالة خاصة .. كان موسبراجر عالماً في حد ذاته ، ومن الصعب أن نقول شيئاً عن عالم كامل .. بينما كان الإنسان يعيشون حياة واحدة متكررة ، يراها بعض الناس بطريقة ما ثم يؤكدونها الآخرون

عندما يعيشون هذه الحياة يعنيها ، كان موسبراجر يحيا حياته الخاصة .

وعشر الوجودية في هذه القصص يمثل في عزلة موسبراجر ويعود من المجتمع ومن نفسه ، ويجب موسبراجر نفسه في عالم لا يتقبل العقل أو التفكير ، عالم لا يستطيع أن يفهمه ، ولا يشير مؤثر في حادثة موسبراجر إلى أي حل معين ، بل يقتفي بالاشارة إلى بعض جوانب المدم ، وعلى الرغم من فطاعة جريمة موسبراجر فإنه يبدو أرفع ممن حوله من الناس لأنه يفهم موقفه ، وموسبراجر ، مثل « نيرسو » القريب لحدواته الجبر كامي ، الذي ارتكب أيضا جريمة قتل غير معروفة ، لابد أن يفهم بعض جوانب نفسه ويصل إلى توافق معها ، وهذا يشكل بالنسبة له عملية مواجهة أو اكتشاف الحقيقة ، ولي نطاق هذه الدائرة من الشعور بالذات يكتب الكبرل نوعا من الحرية لا يتمتع به الآخرون المقيدون إلى العالم الخارجي .

وحادثة موسبراجر في قصة « رجل بلا صفات » تشترك مع قصة سائر « القرفة » وقصة مارسيل بروس « عاطفة النبوة » ولتل أبي ، وقصة بيراندلو « تكتشش » في الكشف عن اثبات معينة تكمن تحت مظهر هامدي ، يوحى بالاحترام ، وكما محاولة تعريف الأدب الوجودي يمكننا القول أنه يتمس بالكشف عن هذه الجوانب وسير القوارها في ذات الإنسان ، ويعبرنا بروس في قصته أن تحت مظهر الاستمتاع بالحياة نجد الرجل الذي يموت ، وأن يبحث عن حقيقة الإنسان ، كما يفردنا إلى القتل أو الانتحار .

في قصة « عودة إلى البحر » يقدم لنا موفافا مشير كوريزو خلال صور جنسية عديدة ومن خلال المتلافة الجدية بين الرجل تحطمت آماله وزوجته التي تصف بالسلبية ، ولقد أوردوا أن وجوده لا معنى له ، فليس هناك من يتجاوز معه في مشاعره ، وقد فشل في الاتصال بأمراته يرغبها جنسيا نتيجة تشوره بالتبني من تجربة سابقة ، وهو يشعر بأن العالم يسيء إليه وإلى أماله وأحلامه ، وهكذا ، وبعد أن فقه هذه الآمال والإحلام نراه يلجأ إلى البحر الذي يمثل له كمتنوع لقمومي الحياة وأسرارها ، ولقد أوردوا إلى البحر يمثل بهته عن أصل الوجود ورفضه لما كتب له القدر من شقاء ، وكذلك رفضه للمدم .

في هذه القصص يرى مصوراها يقدم لنا إنسانا لا يستطيع مواجهة الحياة التي لا معنى لها ، ويبحث نفسه عن مخرج من هذا المدم ، ولكن المأزق الذي ساد يقدم تاملات أخرى في حوار بين شيس ودجل يحضر ، فهذا الرجل الذي يعرف يرى أنه بالمثل والطبيعة يستطيع أن يمسو فوق شعوره بالمدم ، وبدلا من أن يعطي عالمه لا شيء ، نراه يحاول التنازع انقيس بأن مثل هذا العالم المضل من عالم يتحكم فيه الله في الإنسان ، فالإنسان يحكمه الخوف في عالم يوجد فيه الله ، ولكن في عالم بلا إله نرى الإنسان فوق كل شيء ، والإنسان يستطيع أن يخلق شخصته خلال التمسبة القصية ويتحكم في نفسه بالعقل وليس بالأمراض والقلق ، في هذا انوار يحاول دى ساد أن يحور الإنسان من طريق الانقاس في القصة القصبة التي غالبا ما يحورها المجتمع ، وفي بحثه عن الحرية

الداخلية الإنسان يقدم لنا دى ساد موفوا تاولته الوجودية فيها بعد ، وأن كانت أعمال دى ساد عموما لا تعتبر جزءا من الأدب الوجودي وذلك لا مراره على مكانة العقل ، وعلى أي حال فإن المأزق الذي ساد يتفق مع سادرتي عن أن الإنسان يصنع نفسه ، وقد تختلف القصود التي يختارها الإنسان لنفسه ، ولكن يجب أن تترك له الحرية كي يضار جوهره دون أي تدخل من الخارج .

في قصص الطرف الآخر لهذه الصورة - حيث لا توجد أي عمة ، بل « البقاء » على أدنى المستويات ترى صامويل بيكيت ، وفي القصة التي يتضمنها هذا الكتاب « الطرود » نرى شخصا متبوتا بلا أمل أو القليل ، ولا يتحقق من عبده الإيمان إلا الأقل ، وجميع شخصيات بيكيت دائما في صراع مع الأشياء الخارجية لأنها وحدها تتمتع بالحقيقة ، ولكن حتى هذه الحقيقة غالبا ما تكون متار شك كبير ، وفي جميع الحالات نراها منفصلة عن باقي العالم ، وجميع هذه الشخصيات مثل شخصية « الطرود » تبحث عن ذاتها ، ولا يأخذ هذا البحث بالنسبة لبيكيت صورة تراجيدية بل صورة كوميدية ، فالبطل عند بيكيت يبحث عن ذاته وهو يعرف جيدا أنه لن يستطيع اكتشافها ، وكل آمال الإنسان وأحلامه وأمانه وحتى إرادته لا معنى لها في عالم لا نكافي، ولا يعاقب ، وكل جهود الإنسان عيث لا طائل تحته ، فلم يستطيع أحد أن يصل إلى شيء ، وانزوال الإنسان هنا كامل ملق ، وكل ما يستطيع أن يفعله هو أن يتركز على بعض التفاصيل البتالية ، كما يفعل الراوية في قصة « الطرود » عندما يصف درجات السلم ، أو القيمة ، أو التزل الذي طرد أنه ، وبعده التفاصيل لا تكون إلى حال تجربة لها معنى ، بل يبقى إنشأ غمضا لا يفهم ، فاما كالتفصال الإنسان عن الأشياء الخارجية ، وعن نفسه أيضا .

وعالم بيكيت مليء بالمتناقضات والمفردات والمعززة والمهارات ، ولا يعامله في ذلك سوى عالم شخصيات فراز كالفا ، وقصة كالفا - راكب الجردل - تتشابه مع قصة بيكيت - الطرود - في إبرازها التفاصيل وأسرارها عليها .

تبدأ قصة كالفا التي لا تتعدى ثلاث صفحات بتصوير البرد وتشير بذلك إلى احتمال هلاك الإنسان لانفاره إلى إحدى وسائل الحياة الأساسية (وهي المدم) والتي لا يمكن الحصول عليها بالفرق العادية ، ويبدو تاجر المدم في هذه القصة كما لو كان ألها باستقامته أن يجب ما يقدم الحياة إذا ما أستطاع الإنسان الوصول إليه .

في هذه القصة الغريبة التي لا يبدو أن شيئا ما يحدث فيها، ومع ذلك يوجد فيها كل شيء ، يكشف لنا كالفا عن عالم لا يعرف الرحمة ، وفيه نرى أن على راكب الجردل أن يضعف لإرادة الآخرين ، وأن يمكنه البقاء ، إذا لم يقرر تاجر المدم أن يعطيه ما يفسده منه ، وهنا تكمن لا حظوية هذا العالم وسفله ، ومما يفسده على تحقيق أحاسنا بذلك أن راكب الجردل لا يقابل تاجر المدم على الإطلاق ، وهكذا لا يستطيع أن يقابل الشخص الواحد الذي يستطيع مساعدته ، ويصعد بعد

يمكن للإنسان أن يتغير بعد ألى أى بحث أو عمل أو طموح
مادام الزمن يسبح هذا كل ذلك - ولا يبقى بركن سوى أن
يفكر فى الموت -

فالإنسان لا يستطيع أن يوقف عجلة الزمن - ولكنه يستطيع
على الأقل أن يقتنى نصراً جزئياً على الموت - بالانتصار - فالزمن
يعلم خطط الإنسان ولكن انتصار الإنسان بحيث مشاريع الزمن
- وهكذا يفكر بركن فى أن الانتصار - وهو صيغة السرفس
الآخيرة - ما هو إلا رد أجبائى وعمل يتسم بالتحدى ، ولكن
بركن يعلم بعد أن يتوصل إلى هذه الحقيقة ويرفض الموت ،
أن عليه أن يواجه الحياة : لقد اكتسب بركن حريته الخاصة
بعد أن واجه الاختيار بين الموت والحياة واختاره الحياة -
ويعمل بركن البطل الوجودى ، أو الرجل الذى يجب أن يعيش
فى ظل الموت ، وعلى الرغم من اختيار بركن الحياة فإنه لن
يستطيع أن يعيش دون التفكير فى الموت ، وهكذا الإنسان
الحاضر تماماً : يفقد الحياة فى ظل موت لا معنى له ، ولكنه
يجعل هذا الموت حاضراً أبدياً فى ذهنه -

محمد أحمد العليمى

ذلك إلى غرفته حيث يتوقع الموت من ألبرد ، دون أن يصل
تنبأ سوى أن يلعب هذا العالم وقصته - وفى كل قصص كادوكا
يحاكم الإنسان ويدان بلا جريمة ، وهو دائماً ضحية لقوة
لا تدرك ، وكل ما يستطيع أن يفعل هو أن يشكو صارعاً مثل
راكب الجردل : « أنا هنا : لا أعرف أكثر من ذلك ، ولا
أستطيع أن أذهب أبعد من ذلك - وجردل بدون دفة ، تعبه
دفع تهب من مناطق الموت فى العالم السفلى - وحتى هذه
الصرخة لا فائدة منها ، وحتى إذا كان هناك نجم ليضيئ الناس ،
فليس إلى سوى ألبرد - ويتحرك ركب الجردل على هذا العالم ،
ولكن تعرفه يستحيل سلفاً وبعثاً عندما تسقط صرخاته على أذان
صماء -

فى المقتطف الذى يقدمه الكاتبان من رواية اغتربه مارلو
« الطريق للكنى » نرى بركن يعترف باليس والهزيمة وبعث
الحياة لثباته ، بعثه من بعض الآثار فى غابات الهمة كصينة -
والحقيقة الوحيدة التى يتوصل إليها بركن فى يده هى حقيقة
الزمن والموت - وأدراك بركن لعيب الحياة يرتكز على إدراكه
لقد الإنسان ، أو مايسميه « الموت فى الحياة » - أو كيف

قصة الرباعيات

تأليف أ. ج. أربرى
كمبريدج - 1959

THE ROMANCE OF THE RUBAIYAT

A. G. Arberry

Cambridge, 1959

رباعيات الغيام ، وكيف انتقلت من إيران إلى إنجلترا ، وكيف
ترجمت ، والدراسات التى قامت عليها ، وفيه ألى جوار ذلك
دراسات لغوية فارسية لبعض الألفاظ التى ترجمت إلى
الإنجليزية خطأ أو بسوء فهم -

تأليفها : الأدب الإنجليزي : فالكتاب يتناول أملاً موضوع
ترجمة إدوارد فيتزجيرالد المشهورة لرباعيات الغيام ،
 والمعروف أن هذه الترجمة « ليست ترجمة دقيقة بالمعنى
المفهوم » كما أشار تشارلز إليوت نودون ، وكما اعترف
فيتزجيرالد نفسه بعد ذلك راداً مسألة استيهاله للرباعيات
بدلاً من نقلها إلى « صيغة نقل النص الأصلى إلى الإنجليزية
نظراً للقول » . وهو هنا يشير إلى مشكلة كبيرة فى نقل الشعر
من لغة إلى لغة فلو أمكن نقل المعنى إلى الجرس اللغوى الذى يبعث
على الإبداع وإيقاع الوجدان ، وبقيت أيضاً روح الشاعر ،
وفى خطاب لفيتزجيرالد إلى صديقه كسول يقول له « سوف
تمجيك الترجمة ككل ، وأحياناً من حيث التفصيلات ، وقد
عملت على « ضبط » بعض الرباعيات ، ولا شك أن شيئاً من
روح عمر البسيطة - وهى ذات فيه - كبيرة - قد اختلقت فى

الأولف أ. ج. أربرى فهو أستاذ
الدراسات الشرقية بجامعة كامبريدج ،
وولد بأع واسع فى الدراسات
الفارسية الإسلامية ، من ترجمها

لبعض الأعمال الفارسية المشهورة مثل كتاب گلستان لسمعى
الشيرازى ، وكذا ترجمة لبعض قصائد حافظ الشيرازى وياقوت
طاهر الهمدانى ، ومن تأليف فى تاريخ الأدب الفارسي ، وأهم
كتبه فى ذلك كتابه « الأدب الفارسي الكلاسي » وكتاب « قصة
الرباعيات » .

وللاستاد علاوة على ذلك ترجمات عن اللغة العربية ودراسات
فيها ، أهمها ترجمته لكتاب « طوق الحصاة : لابن حزم »
و « مجنون ليلى : لشوقي » ومؤلفه عن « الشعر العربى
الحدث » .

والكتاب الذى يقدمه للقارىء العربى يمكن أن يعرج بحث
بابين من المعرفة : أولهما : الأدب الفارسي : فهو يبحث فى

5
ا

الترجمة « و من هنا يعد بعض الباحثين ترجمة فيتزجيرالد من صرح الشعر الانجليزي .

والذا عدنا الى الكتاب وجنمنا متسما الى خسة فصول تتفاوت في الطول والاهمية . ولا غناون لها تقريبا :

في الفصل الاول من الكتاب نجد ادق قصة راجعة عن الصادقة العلمية وعما قد يشره « الحب في العالم » بين رجلين : اما الرجل الاول فهو ادوارد فيتزجيرالد نفسه والثاني هو صديقه ا.ب. كورول Cowwell الذي كان يعيش في الهند . ونعلم ان فيتزجيرالد كان منصرفا الى التراث الاينسي يعب منه وينقل الى الانجليزية ، وفي سنة 1882 كتب فيتزجيرالد الى صديقه عن غرامه باللغة الفارسية ، وعن اول عمل فراه فيها وهو كتاب « كستان » لسمدي الشيرازي معلقا على المؤلف بقوله « انه من الكتاب الذين لا يمكن رؤيتهم خلال الترجمة » . ومن هنا اخذ كورول يعد فيتزجيرالد بالمخطوطات الفارسية (والهند كما هو معروف احدى البيئات التي نشأ فيها الادب الفارسي وَاخذ في الانتشار) امد كورول ببعض المخطوطات التي تحتوي على « مر حافظ الشيرازي وجمال الدين الرومي ثم شجعته على ترجمة كتاب « سلمان وابسال » لعبد الرحمن جامي فشرع للترجمة حتى انهما ، ولكنه كان مشغولا بشاعر فارسي آخر هو حافظ ، وكان يقرأه من الترجمة الانجليزية لديوانه التي قام بها فون هامر وظهرت في شونلجارت (1812 - 1813) . وفي يولية سنة 1886 ارسل اليه كورول نسخة من رباعيات الخيام التي نشرها اوزلي ، لم اعطيا نسخة اخرى مخطوطة حسنة للتريب في يولية سنة 1887 ، ولم يلبث الخيام ان ملك على فيتزجيرالد حصه ، فخصص لترجمة الخيام ، حتى ظهرت الترجمة .

من قراءة الفصل الاول من الكتاب با وبسكن سميته (ا قصة ظهور الترجمة « - لاحظ عدة ملاحظات :

اولا : من الصادقة العلمية وكيف تكون مشرة « فلو لم ينهاس كورول لتسابع طريزة صديقه في السمي واد المرفقه ولو لم يمدده بالمخطوطات وهو بعيد عنه بالاف الاميال ، ولو لم يساعده في الترجمة كما سباني فيما بعد ، لما خرج هذا العمل الادبي الخالد الى الوجود ، وكما كان كورول معاون لفيتزجيرالد ، كان الاخير متفرقا بالجميل فقد صرح وهو في قمة مجده وشهرته « لقد ترجمتها ، أي الرباعيات - من اجل كورول ونزولا على رغبته » .

ثانيا : ان الحركة الاستعمارية في القرن الماضي لم تكن تقف عند حد استبعاد الامم ، وسلبها مقوماتها الاقتصادية فحسب بل كانت ايضا تمد يد السلب والنهب الى القومات الانسانية لهذه الدول ، فخلال هذا الفصل من الكتاب نقرا عن المخطوطات التي كان كورول يرسلها لصديقه مصرحاً بأنه اشتراها بثمن بضع ، او حصل عليها بلا ثمن « على سبيل الهدية مثلا » ومن هنا ويهدد الطريقة امام الاوروبيون مكتباتهم النسخة العائرة بالمخطوطات مثل مكتبة المتحف البريطاني ومكتبة المتحف البريطاني في الهند .

ثالثا : نرى صورة طريقة لما يتكبد المؤلف انتشاره من مشقة في سجل نشر عمله حتى ولو كان هذا العمل في شيوخ رباعيات

فيتزجيرالد ، فهو يسعى ويوجد ويجتهد لكي تكتب المجلات عن هذا العمل ، ويكتب باسم مستعار حتى ظهور الطبعة الثالثة من الكتاب .

ويختم آربري الفصل الاول من كتابه بتعليقات النقاد على ظهور رباعيات فيتزجيرالد : فيها هو جون روسكين الناقد المشهور يكتب الى فيتزجيرالد قائلا « أرجو : كثيرا منها .. كثيرا .. كثيرا » واكون لك جد شاكوي ومنون « كما كتب عنها ج.ب. نيكولاس » انها عمل شاعر وترجمة شاعر .. لا ليست ترجمة وانما هي استيحاء شعري « .. هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى نتحدث باستفاضة عن تادي هو الخيام في لندن ، وعن الزهرة التي أتى بها وليم سميثون من بئر صلي قبر الشاعر الخيام في نيسابور وغربها في حديقة القصر الملكي ، الى غير ذلك من الفقرات ذات الطابع الصغلي والتي لا تقدر القصارى او العارس لفيتزجيرالد او عصر الخيام كثيرا او قليلا .

وفي الفصل الثاني من الكتاب نتحدث آربري عن « قصة الترجمة » ، فبيدا بملحة من التعليقات التي تبودلت حول الترجمة بين كورول وفيتزجيرالد ، وعن المساعدات اللغوية التي امد بهما المعروف انه حينما بدأ فيتزجيرالد ترجمة الرباعيات كانت معرفته باللغة الفارسية محدودة ويقول الناقد هومسون : « ان اخطاء فيتزجيرالد لم تكن قليلة لكنها ايضا لم تكن كثيرة اذا نظرنا على المادة بالنسبة الى معرفته المحدودة باللغة والادب الفارسي » ، ويقدم لنا هذا الفصل ايضا قائمة ببعض الكتب التي استند منها فيتزجيرالد عند الترجمة ولم تكن كثيرة ، كما نعلم ان فيتزجيرالد ترجم بعض الرباعيات اولا الى اللغة الانجليزية بالمحاولة اولى لوضع الخيام في قالب لغة اجنبية « وكان فيتزجيرالد اياه الترجمة يشكو بصدق من الشكوى قائلا : « واخبرناه ان الفارسية لغة جميلة عفا بغير ما تعبر هذه الكلمات لولا ان أجروميتها محدودة » . ثم يورد آربري بعد ذلك حديثا عن المراسلات التي تبودلت بين كورول وفيتزجيرالد حول بعض الابيات التي افاق فهمها على فيتزجيرالد ، وبعض ردود كورول مقارنة ابيات الخيام بابيات اخرى فارسية لشعراء اخر ، ولا يورد آربري كل الطلبات وانما يحيل القاري الى كتاب اخر اسمه « ما بقي من ادوار فيتزجيرالد من خطابات واعمال ادبية » . "Letters and Literary Remains of Edward Fitzgerald" (1)

رابعة ملاحظة على ما ورد في هذا الفصل من قول آربري ان فيتزجيرالد ما ترجم بعض الرباعيات اولا الى الانجليزية الا كمحاولة اولى لوضعها في لغة اجنبية : اذ يمكن ان ينهس سبب آخر لذلك : وهو ان فيتزجيرالد كان حائرا بين شاعريته الباقية وبين امجاده الانتمائيين رباعيات الشاعر الفارسي : فهو يريد ان ينقل الرباعيات باصلا وحذاقها ، وخيالها وانما له بالعمل الابن يابيان عليه ذلك ، فانتقل الى لغة اجنبية عليه ايضا .. حتى ينقلها بدقة (يقر آربري ان الترجمة اللاتينية اقرب الى النص الفارسي) ، ولكن شاعريته لم تلبث ان ظلمت عليه . فصراف نظره عن الترجمة اللاتينية واستوحى النص في ترجمة الانجليزية .. وتضمنى ملاحظة شخصية على هذا

W.A., Right (1) جمع الملاحظات : و.الديس رايت

الموضوع : فقد حدث أن اجتمع في يدي في وقت واحد نسخة معتمدة من رباعيات الفخيام بالفارسية : ونسخة من ترجمة الشاعر أحمد رامي لها في العربية : ولم أوفق للاستيفاء مطابقة رباعية واحدة من رباعيات رامي بأحدى الرباعيات الفارسية : مما يبين أنه هو الآخر قد استوحى النص ولم يترجمه : فترجمة شاعر لشاعر دون الإضافات أو تحويرات شيء من قبيل المستحيل .

في الأجزاء الثلاثة الأخيرة من كتاب أربري نجد صعوبة في العرض ، فقد ترك قصة الرباعيات إلى الرباعيات ذاتها : ففي الجزء الثالث نجد عدة حواشي (Appendix) من الصعب عرضها لاحتوائها على موضوعات عديدة متفرقة ، فهناك حاشية عن نسخة أولي وهي النسخة الأولى التي راعها فيتجرالد ، وهناك حاشية عن بعض أخطاء فيتجرالد في الترجمة : إلى غير ذلك من المسائل التي اعتمد فيها الاستناد أربري على ملاحظات شخصية بهتة من ناحية : ومن ناحية أخرى لم يقدم أنصوص الفارسية للإبيات التي اكتشف فيها هذه الأخطاء مما يقلل من قيمتها للدارس المتخصص . وفي الجزء الرابع من الكتاب أعاد نشر رباعيات فيتجرالد دون تعليق على الإطلاق ، أما الجزء الخامس والأخير فلهذه شروح على هذه الرباعيات ونعائفات عليها ، ولعل القيمة الوحيدة لهذا الفصل أنه يبين

كيف اعتمد فيتجرالد عن النص الفارسي . فعشلا الرباعية التي مطلها :

بدوران الستين . . من ديسمبر إلى إبريل
ذهب مئات الألوف من أمثال جمشيد وكيشور
جعلها فيتجرالد :

إن الصباح يأتي بهتات الورود : هاتت تقول
ولكن : قل في أين يترك ورود الآسى اللذيلة ؟
وغير ذلك كثير .

ولعل قيمة الكتاب الطيبة والرئيسية هي تبين الخطأ الفاصل بين عمر الفخيام الشاعر و فيتجرالد الشاعر أيضا ، خاصة وقد ارتبط الاسمان إلى حد كبير واعتقد الدارسون أن فيتجرالد هو مرآة الفخيام أو نسخة منه ، وقد فطن المستشرق المعاصر كـ Csillik إلى قيمة الكتاب فكتب عنه مقالا بعنوان « عمر الفخيام الحقيقي » في المجلة الإيطالية « الشرفيات » Orientalia في سنة ١٩٦٢ ، وخصص المقال للحدث عن قيمة الكتاب من هذه الناحية ومقارنته بالكتب الأخرى التي تناولت الفخيام بالدراسة الجديدة وحدها بأثنى عشر مرجعا معتمدا ، فليرجع إلى نسخها الإنجليزية بمكتبة جامعة القاهرة من يروى في البحث الجدي عن عمر الفخيام .

إبراهيم المسوقي شتا

مسوقي

شهرة الفكر

يكتبها من باريس
الدكتور أنور عبد العزيز

المسرح الفرنسي اليوم

ذكرت

في مقال مسبق من القصة الطويلة
تعالى ، بين مختلف أنواع التشاؤم
الأدبي في فرنسا ، بالقطر الأكبر
من النجاح اليأسوم ، وإن المسرح
والشعر الخدان في الذبول نسبيًا إذا فورنا بأفرواج الذي لقاه
اللغة الطويلة . ولعل دليل هذا ما يجري اليوم من جدل
واحتجاجات في الصحف والمجلات الأدبية حول ضرورة انقلاب الفن
المسرحي من الموت باعتباره أداة كبرى لنشر الثقافة . ولعل أهم
ما يبرزه في هذا المقام مثال طويل في عدد فبراير ١٩٦٥ من مجلة
« المصور الحديثة » بقلم نالدة المسرح المعروفة السبعة ريتة
سوريل R. Saurel بعنوان « إصلاح نظام المونة للمسرح
الخاص » .

والعروف أن الدولة منذ أكثر من ثلاثين عاما تقدم للمسرح
الخاصة ممولات مختلفة حتى تغد هذا الفن من الاندثار ، وهذا
عدا المسارح القومية التي تدبرها وتشرف عليها إشرافا كاملا .
نقول السابقة أولا أن خطة اللامركزية التي اقترحتها الحكومة منذ
١٨ عاما كانت بمثابة تشجيع للن المسرح في الأقاليم ، دون
باريس ، وإن هذه الخطة نجحنا نسي المثل القاتل بأن باريس
هي الواحة الخصبة ، وبقيت البلاد صحراء ، بل تكاد تقسول
اليوم أن باريس هي المسرحاء . المهم في هذا أن المسرح
الباريسية ما يزال يسمي نفس مواردها تمسك في « ديكور »
ضيق نال « تخرج منه رائحة كريهة تشبه رائحة جثة عذبة

سنتش في الثقافة والمثليون والجمهور منها ما يجعلهم يفتنون « -
غير أن الأخطر من هذا أن ما تسميه وزارة الثقافة « إصلاحا »
يجعل من مديري المسارح « بقائل » يعرضون على عدم
المسارحة في نجاحهم ، الأمر الذي يسطرهم إلى اختيسار
المسرحية التي تعجب الجمهور العادي ، وتكون بمثابة تسلية
وترفيه ، دون النظر إلى قيمة ثقافية أو فنية لها ، وأولا أن
المخرجين « صيادون مهرة » تمكنوا من منح الفن الدرامي من
الانزلاق إلى الهوة « التبسيطية » فأت هذا الفن ميتة لا حياة
بعدها .

فهل معنى هذا أن المؤلفين يهبطون ، أو عليهم أن يهبطوا إلى
مستوى الترفيه دون « السمو الفني والأدبي » ؟ وهل من كان
منهم عبريا بمعنى الكلمة يستطيع هذا ؟ أو هل تتركه التأليف
المسرحي بين يدي مؤلفين من الرتبة الثانية أو الثالثة ، يفتنون
بالمقتبل من الكسب ؟ ثم ماذا ؟ هل معنى تشجيع مسارح
الأقاليم أن يترك الكاتب المسرحي باريس كلها ليركس مسرحيته
في الريف ، وبذلك يصعب القول بأن باريس هي « المهرج »
والأقاليم هي « الجثة » ؟ لقد حاول الكاتب المسرحي أوديبيري
Audiberti هذا في أجمل مسرحياته « الفارس الوحيد »
(Le Cavalier seul) حيث قدمها للسلطة المختصة بوزارة
الثقافة ، التي حولتها بدورها إلى أحد المسارح المتواضعة في
مدينة ليون - وقال أوديبيري ينتظر خمسة عشر عاما ، إلى أن
تذكر مدير المسرح « وأرسل له ردا .. وبالرفق !! السبب ؟ أن
« الفارس الوحيد » لا يمكن في نظر المدير الجدل أن تلقى رواجا

.. ويصير أكثر واقعية ، لا يمكن أن تساعد على ترفيه شعب
نبون .

لعل هذه العقائق هي التي تجعلنا نفهم السبب الذي جعل
الجزء الأكبر من مسرحيات اليوم ذات أصل أجنبي ، يترجمها
مترجمون معتمدون في فن المسرح إلى الفرنسية وغالبا ما يوافق
الؤلئف على هذه الترجمة .. ولما طاعة أخرى تعالج صحة هذا
وهي أن جزءا لا يتسب به من مسرحيات اليوم قد مرت على تأليفه
مدة طويلة وسبق لتأليفها فترات متقطعة لم فكر مديرو المسارح
في إعادة تأليف اليوم كما سنرى ، ففهم المسرح اليوم :
السيد بونتيليا وخلفه ماتي (1) للؤلئف المسرحي الشهير
بريشت ، الفنلندي الأصغر ، وهي مسرحية مكتوبة باللغة
الفنلندية ترجمها إلى الفرنسية بموافقة اللؤلئف ، الكرخ ميشيل
كادو ، وسوف نبحث القاريه هنا المسرح اليوم ، الكرخ جانب
مسرحية دونووجو Donoogo لجول رومان ، والتي يرجع تأليفها
إلى عام ١٩٢٠ ، ومسرحية « لايد من الورود من السحب » (2)
للكاتب المعاصر فرانسوا بيبيدو ، وهي من المسرحيات القليلة
التي يمكن القول عنها أنها فرنسية ، لكنها دائما .

يتحدث هنري جوهيه أحد نقاد المسرح الحديث في مجلة
« الدائرة المستديرة » عدد يناير ١٩٦٥ عن هذه المسرحيات
الثلاث ، ونمثل الأولى الآن في المسرح القومي ، والثالثة في
الأوديون ، والثالثة في مسرح البيجبال .

السيد بونتيليا وخادمه ماتي :

نحن في صيف عام ١٩٢٠ ، والسيد « بونتيليا »
بريشت « في فنلندا ، أنه يشعر بصحابة ماتي في السلي
إلى بلاد بعيدة .. ربما إلى روسيا ، لكن كيف يستطيع ذلك
وأوروبا كلها تشتمل بيران الحرب ؟ ثم إن التنازع الفنلندي
هيكلا ولجوي وأسرته قد مزلا صوباً عليه ، ولا بد من أن
يبقى .. وفيه أن يجري الحديث عن الأدب والشعر من
ؤلئف الدراما والتنازع .. وجرى الحدث فلما .. جرى
حول القصص والأساطير القديمة في فنلندا ، لم تطرق إلى
معارضة هذا العالم الذي تمسوره الأساطير معالم اليوم ..
ويجلس بريشت على مكتبه ، هكذا يتسول ، فيكتب مسرحية
ما .. وما هو ينظر من النافذة فيرى حقولا شاسعة ، لغراء
بالمة ، ودجلا سميكا حوله بعض افراد يعملون في الزراعة ..
ويكتب بريشت المسرحية ، فلا تستغرق بين يديه أكثر من ثلاثة
أسابيع ، صود فيها الرجل الدمية ، وأسماها بونتيليا نصورا
يكاد يكون « كاريكاتوريا » ، يذكرنا بشخصيات « المارنويت »
(ويعدل تقريبا الأراجوز أو خيال الظل ، ولقد ما شخصيات
صرح الفرنسي) - كما يذكرنا أحيانا ببعض شخصيات موليير
مثل سكان وسجاناريل مع بعض اللوارق . يتوالى ظهور
بونتيليا في مختلف المناظر ، ويتخط ظهوره هذا شكل لوحة فنية
كلها سريرة .. لأنه لا يظهر إلا وهو لعل ، ومنه عبده الفاض
ماتي ، وأحيانا من السيد الذين يعملون في الحقول التي
يمتلكها . وأن حدث أن جاءت لحظة لا يكون فيها نصلا « إلى
نهاية النهاية » كما يقول ماتي ، أو عندما يصاب مؤلئا بداء

(1) Maître Funtill et son valet Matti, traduit par Michel Cadot, éd. L'Arche.

(2) Il faut passer les nuages par François Billel-doux, éd. Table Ronde.

« عدم الفتيان » (لأن الإصاح بالنسبة له دائما مقفولة ،
والفتيان هو الحالة الطبيعية له والمكسر صحيح) ، تجسده
يصبح « تقريبا » انسانا « ، « تقريبا » هنا كلمة لها منزلة
البيد ، لأنه لا يكون انسانا ، أما كلمة « انسان » فلا تنطبق
عليه إلا إذا كانت مصعوبة « بتقريبا » وإذا ما التفتت فانها
تأتي لأنه ينظر لما إلى الطبيعة . لكن ما هي الطبيعة في نظره ؟
إنها حقوله هو ، وفأياهه والتجارة وزدائه هو ، هكذا يقول
أحد العمال الملتفتين حوله ينتظرون بلا جدوى تأتي أجورهم ،
لكن بدلا من أن يعطهم بونتيليا أجورهم هذه تجسده ، والكريم
يملأ نفسه ، يقدم لهم كوبا من شراب ما .. علي حساب . لا يد
أن يتسلسل القاريه - ولو أن اللؤلئف لا يقول هنا شيئا ويتركه
للمترجم مهمة الكشف عن الحقيقة - أيها الممثل لهذا العبد
المكين : كوب من خمر أو شراب ما ، أم كسرة خبز لسه
ولاداه ؟ يقول جوهيه إن اللؤلئف يفتن من الجواب ، وأنه
قبل أن نتلقى جوابا .. يخرج بونتيليا من جيبه زجاجة خمر ،
ويغني بها على كلمة « تقريبا انسان » .. ويكمل من جديد .

لعل منزل بونتيليا تجري أحداث أخرى تسير سيرا متوازيا
مع ذلك التي تجري خارجه : أن ابنته « أيفا » تصب الخدام
العبد ماتي وتامل الزواج به ، ويوافق ماتي دون أن يشعر نحوها
بماطلة ما ، ولكن لا مانع في نظره أن تزوج ابنة سيده ، وتجري
بحرية الزواج قبل حدوثه بأن يفرض ماتي على أيفا نظاما فليسا
لصومها كلف نيش ، وهي ابنة السيد الثري ، مع عبد
متواضع مثله ، فهو يملأها عمليا كيف تستقبله مسدا عندما
يحدث من عمله ، وقد أرمته هذا العمل طوال اليوم ،
وعطسها به فتقبله بفسطحة لا يشعر معها أنه
بورجوازي مثله ، ولا يد لها أيضا من أن تفسل ملبسه وتصلح
المزق منها لقع .. وتلعل أيفا كل هذا راضية ، لكن حيث
أن « الطبع يطلب التطلع » كما يقال عندما نلاحظ أن جميع
أعمالها وحركاتها والقواها مصطنعة مضحكة ، وماتي لا يلهم
بعضها في حين أنها تفقد أن تحدث بلقته هو - أما ماتي فهو
ليس أقل اصطناعا منها ، فهو في محاولته التعرف والتحدث بما
يشبه البورجوازية (لكي تفهمه أيفا) يصدر القولا هي في
ظاهرها طريقة بورجوازية لكن لا معنى لها أيضا ، وتصيح
حركته « رافية نوبلا » لكن غير مبهمة بل ومضحكة . وهو
هنا يذكرنا كما يقول جوهيه ببعض شخصيات موليير مثل
سكان وسجاناريل .

ويريد بريشت أن يخلص من هذا إلى استعانة التراب بين
السادة والعبيد ، ويملأ على هذا أن الزواج لن يتم ، وأن ماتي
لا يستمر في طاعة بونتيليا طاعة مهاد ، وبأن المسرحية تنتهي أن
يتهمسأل عليه سبا وعريا ، وبونتيليا .. يمسك في لعله مله
فمه ...

يقول جوهيه أن بريشت لم يكن يريد بهذه المسرحية التهمير
عن « نظرية » سياسية أو اجتماعية ، بل يريد حسب
أن يتسول أن من التمسيل أن توجد حفرة وصل
انساقية خالصة بين السيد والعبد ، وأن وجدت هذه
الصلة ، كما يحدث في المسرحية ، فهي تجسم في « شيء يتغير »
يقصد الخمر ، والكفر شيء ، والعمل أو الصدقة أو الحب
شيء آخر ، لأن بريشت يجرب في مسرحيته هذه التجارب
الثلاث : عن العمل ، القتل بريشت ذكسر أي قانون

يريد بوتيليا إيماناً، وعن الصداقة تجدده قد ألقت قسماً بها
بينهما، وعن الحب تجدده أيضاً قد ألقت قسماً بين إيماناً وماني .
لكن إذا كان من المستحيل صيغ علاقة السيد بالعبد بصيغة
بشرية، ألا يمكن القول على الأقل أن هناك كلاً من عبد الياقوت
في التفرقة الاجتماعية، على مستوى الملكية؟ فيقول جوهييه
ذلك أن المسرحية صورة غير مباشرة لما أسماه جان جاك روسو
في منتصف القرن الثامن عشر « أصل عدم المساواة بين الناس »
والأصل هو الإنسان نفسه، واللعنة السريعة التي ترك المجتمع
نفسه لها، ولو أن بريشت لم يترك العبد « ماني » هكذا يلحق
إلى النهاية بل لا بد أن يشعر اليأس بؤسه ولا بد أن يتخرد
غير أن القيمة الحقيقية للمسرحية تنحصر في أن المؤلف لا يهدف
مباشرة إلى توجيه « نظرية » صني هذا، بل هو في طريقة
التعبير والحوار وترتيب المناظر، وكلها تجمع بين الفلما شعرة
والخطيب الرومانتيكي بين الهزل في تصوير بوتيليا كاريكاتوريا
والجد التراجيدي في تصوير بؤس السيد، كما يريد فيكتور
هوجو في « مضمرة كرومبل » حيث يرى ضرورة الجمع بين الهزل
والجد باعتبارهما كل الحياة، يشقها مجتمعين .

لا بد من المرور بالسحب :

إذا كان العالم الذي يصوره بريشت خطيراً من السطحية
الموجهة ضد البرجوازية المعياء والمثالية التي تعيشها طبقة
السيد، فإن المجتمع الذي يقدمه فرانسوا بيبيو في « لا بد من
السرور بالسحب » هزلياً من هزليات التعاليد الإخلاقية
والاجتماعية القديمة في الريف، الريف بصيغته التي عرفها مطلع
القرن العشرين، هذا العصر الذي أسماه المؤرخون في فرنسا
« العصر الجميل » . والفكر بين بريشت وبيبيو هو أن هذا
الخير لا يضع طبعين مباينتين الواحدة في مواجهة الأخرى ؟
بل يقدم لنا طبقة واحدة، وهي تلك التي تريد « الوصول إلى
مناطق النور، ولا بد لها لكي تصل من أن تمر بالسحب »، لأن
أنها معادلة لا يستطيع أي شخص الاستمرار فيها إلى النهاية، لأن
هناك أفراداً يحاولون ولكنهم تنفعا بمتزبون من السحب يتفنون
تدريجاً ويعودون لنداءهم، وهناك آخرون يعرفون كيف يخترقونها
ويذهبون إلى ما بعدها .. إلى مناطق النور - لكن هل هناك
حقاً مناطق اسمها مناطق النور؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هو
هذا النور؟ في المؤلف لا يجب على هذا السؤال سراحة، بل
يقول للمخرج : أن كنت تريد حقاً أن تعرف هذا النور، فما
عليك إلا أن تسأل من ذهبوا إليه، إلى ما بعد السحب، ثم
عادوا ..

نسال من؟ طبعاً نسال بطلة المسرحية « مدام فيردوره » كثير
التصوفة الزاهية التي « ظهرت » وظهرت فيها واستبدتته
كل ما يزيد من الطهر والثناء « تعيش كثير في رحلة نفسية نحو
السحب، نحو النقاء، ولكنها تقابل في طريقها أبواباً مفتحة
وتلحق، وما ينتج منها ينتج نحو نور قوي لكنه نور لا يصح
الإبصار، لأنه الحقيقة التوضيحية. وما ينتج من يتناقض هو التوع
التي يغلي وراءه مفاهيم الفيلسوف الأثلية، التي تعفص كثير
عينها الزاهية حتى تصبح « قطعة من نعل كل صلاتها إن لها
بعض الزين » . ثم فبما .. لا يستطيع كثير مقاومة النور ..
فيعد أن كان هذا النور هنا تجدده قد أخذ بسلطانها .. وتتقلب
كثير إنساناً آخر، يستطيع أن يظل من السحاب الذي
يلتحق به يلقى، وهي تنفذ هنا صورة رجل لا يعجزه عن بقية

الرجال إلا ملابس النساء . أنها الآن « رجل »، ورجل من
رجال الأعمال، ويعطوها أفراد أسرته جميعاً الذين يصيرون هم
ذلك من رجال الأعمال والائل .. وتنتج هذه الأسرة نسلها
هاتلاً في أعمالها والحصول على مبالغ طائلة في التجارة والصناعة
ونظراً كثير الشخصية الأولى لأنها تمتلك أكبر قدر من المال
والجاه ..

فيكتور القيساريه أين كانت وإن هي الآن ..
وليستأمن أين « النور » إذن؟ يقول جوهييه : هل يفسد
الأفلاك أن يتنفس أن التصوف لم يعد أمراً عالياً وإن الماداة هي
التي تسيطر على المثل، وإن الزاهد لن يستطيع أن يظل
زاهياً مدى حياته حيال مفاهيم الدنيا؟ أن الجواب لندي
شخصية أخرى : القس الذي يتحدث إلى كثير ويقول لها في
مجال معين : أعتقد يا سيدتي تسيرين نحو مكان القديسين -
وفي مجال آخر : أسمعني يا سيدتي أن أقول لك إن الشيطان
يلبسك . إذن الجواب هو - كما يقول القس نفسه : أن هذا
لا يعدم ذلك، وكما يقول جوهييه أن كثير، « رجل إنسان »
تطمح في الطفيل إلى الحقيقة، وإن العلم كلمة تجمع بين علم
اليفقة وعلم الفسيفساء . لكن على ألا ننسى الحقيقة الأخرى عامة
هي الحياة بعينها، يعني أن كرامتك معلومة، فلام تمتلك أولاداً
لكنها ملك لهم، والثري يمتلك ثروة ولكنه مبد لها .. ولا بد
من أن يواجه كل منا العالم وسط ليارات الهواء ويعصر أن
المسلوك في الدنيا ليس باليسيط، وإن التحرر من قيد
ما لا يتم إلا وهو مصحوب بالخس ما، كما يحدث من تعظم بيوت
الزوجة ومن قتل للنفس وللاخرين .. على أنه لا يجب، كما
تري كثير، أن نأخذ فشل الحياة على هذه الصورة كوسيلة
للتعبير بالظواهر البدنية، لأن الظواهر يعني الحقيقة، ولو أن
الحقيقة كلمة كبرى لأنها في ذاتها الأزل والعدم .. لا لابد أن
باني اليوم، هكذا يقول القس لتلك المرأة الرجل التي ألقت
وأعدت نفسها دهن أصبح السعادة، لابد أن يأتي اليوم
الذي تسلط فيه الأثلية ويعود الناس جميعاً إلى حيث
كانوا .. إلى العلم .

دونوجو :

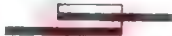
ويظهر رجسبال المال والإعمال في هزلية « دونوجو »
بصورة أخرى، حيث يبين لنا جول دومان على مستوى إنساني
أكثر « إنسانية » من فرانسوا بيبيو في مسرحية « السحب » -
هكذا يقول جوهييه - بمعنى أنه يصور الأثر النفسي والاجتماعي
الذي يتركه يريق الذهب والرغبة في استغلال كسال لتدبير
كميات منه تتزايد إلى لا نهاية ودون أن يشبع الفرد منا ..
الأثر الذي يتركه في نفس البشر . أن « دونوجو » يبين كيف
يستغل الإنسان الإنسان، وكيف يتواطأ البروجوازيون مع بعض
المطمعين ليستغلوا ذوي النفوس الطيبة ويسرقوا أموالهم .
ومصور المسرحية بسيف كفاية : عالم من علماء الجغرافيا في
باريس، يعلن أنه اكتشف في مكان ما من العالم « فيما وراء
البرازيل » مدينة تعوي أرضها كميات لا حصر لها من المادن
التيمة، وأنه أنشأ شركة مساهمة كبرى لاستغلال هذه الثروة
ويعبر في رغبة « تجارية » لا يتسرب الشك إليها من الأعمال
المرغوبة والثروة الطائلة التي يمكن أن تدرها المساهمة في ذلك
الشركة، كما يوضح لسماعي الستليل أماكن توسيع ردهم « هذه
المدينة وأنشاء المباني والمنشآت المسخرة بها » ويطلب المساهمون
على مقر الشركة، ويدفع كل منهم ما يدفع، ويسافر من يريد

ان يهاجر منهم الى البرازيل ، معهم المبقري صاحب الفكرة ، لينشئوا هناك شركة « دونوجو - توتكا » . وهناك فقط يتضح ان لا مدينة ولا مناجم ولا ذهب . غير انه لا يجب ان يخطر على البال ان عالم الجغرافيا هذا مهتال .. ايذا .. ان ابعثاته العلمية هي التي دلتته على وجود هذه المدينة فعلا ، وهو واثق تمام الثقة ، « ولقته هذه لا تقل من ثقته بوجوده » ، كما يقول رومان ، من هذا الكشف الخطير ، ولكن .. ماذا حدث ؟ لقد اخطأ العالم في ابعثاته ، وينقسم الخطأ العلمي الى الرئيسية الانسانية في الكسب ، فيخلقان معا - كما يقول النافذ جوهيبي - نهريجا « لا يقل انسانية » من هذه الرغبة ..

انه تهرج والهي ، وهسزل مؤلم ، يتولدان عن حقيقة شبه فلسفية : تلك الحقيقة هي ان الخيال يخلق الواقع ، والعلم

يولد عن عالم «عصى» والمعدية الغيالية (تخيل وجود مدينة لا وجود لها فعلا) حقيقة فكرية لان المدينة الغيالية تتجسم في عمول المساهمين بصور شتى هي في ذاتها صور او لوحات فنية . وهكذا لا تصبح الحياة حتما ، بل يصبح العلم هو الحياة .

لقد كتب جول رومان هذه المسرحية في شبابه ، حين كان يتردد على مقاهي الحى الاثينى ويشتغل بالطايرة وينهزجهم .. وهو يذكر في مذكراته الخاصة انه اراد ان يجعل من « دونوجو » شريطا سينمائيا ملونا .. وربما كان على حق في هذا - وهنا يقول جوهيبي ان مجموع اللوحات التي تتكون منها المسرحية ، بالإضافة الى الأحداث المتوالية يمكن ان تكون « فيلما ملونا » جيبسلا ، بما في ذلك مجموعة الاعلانات التي نراها فيسبل وخلال العرض السينمائي .



ARCHIVE

وسائل جامعية

تقدمها خاجة ساهي



وقد رسم الباحث لبعثه منهاجاً سليماً كما اقتضاه عنوان البحث ، فعمله باين :

الباب الأول درس فيه شخصية الجرجاني ، فنجدت من اسمه ونسبه ، وحقق سنة ولادته ووفاته ، فحصل ميلاده بين سنة ٢٢٢ هـ ، ٢٢٥ هـ ، ولم يكن ذلك معروفاً من قبل . أما وفاته فكانت سنة ٢٩٢ هـ ، وكان الشائع أنه مات سنة ٢٦٦ هـ ، وعرف باخوين له هما أبو بكر وأبو جعفر ، والقي بعض النسب على أسرته ، فذكر أنها أسرة عربية ، ولو أنها فارسية الديار والوطن ، شاتها في ذلك شأن كثير من الأسر العربية التي جاءت مع الفتح العربي واستوطنت بلاد المجمع فنسبت إلى هذه البلاد أو إلى منهاج الرئيسية . وقد تولى الجرجاني في حياته تصنيفين : فالفي جرجان قبل سنة ٢٦٦ هـ على يد المصاحب بن عباد ، ومنصب فالفي القضاة على يد فخر الموقلة بعد موت المصاحب بن عباد سنة ٢٨٥ هـ ، وقد ظل في هذا المنصب حتى مات سنة ٢٩٢ هـ .

أما مؤلفاته فقدمها تفسير القرآن الكريم ، والوكالة ، وتهذيب التاريخ ، وصفوة التاريخ ، وديوان شعري ، ومجموعة رسائل ..

أما كتاب « الوساطة » فقد اُخذ له فصلاً خاصاً في الباب الثاني .. وفي فيه الكتاب ، وحقق اسمه وعادته ، ونسبه إلى صاحبه ، ثم وصف مخطوطاته ونفذ طبعاته . وأهم ما نخرج به من دراسته للوساطة هو نقد الباحث لأسلوب الكتاب ، فقد رأى أنه لا يعكس ثقافة أجنبية ولا مصطلحات علمية غير ما تطلعه من جعل فضائية تسربت إليه من الحياة العلمية للجرجاني .. كما قارن بينه وبين أسلوب الباحث في البيان والتبيين .

وفي الباب الأول أيضاً درس الباحث شعر الجرجاني وبين احتفال مؤرخي الأدب به ، وأوضح أنه من شعراء الطغاة ، ولدت النظر إلى ترجمة أبي اسحق الشيرازي له ودلالة ذلك على قيمة شعره ، فزعم أنه يترجم له في كتاب طبقات الفقهاء نجده لا يذكر من كتبه سوى ديوان شعره ، وكان مقتضى الحال أن يذكر كتاب الوكالة ، وقد ذكروا أنه تعرض فيه لأربعة آلاف مسألة ، ثم ناقش الحال المتأخري له بالبحراني ، فوازن بين شعر الاثنين وسلم بوجهة نظر المتأخري ..

القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني والنقد الأدبي

كلية دار العلوم ، توفقت الرسالة المقدمة من السيد محمد عبد العزيز فليحة بعنوان « القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني والنقد الأدبي » لتيل درجة الماجستير في الآداب ، وبعد القرن الرابع الهجري الذي عاش فيه الجرجاني من انشط العصور الماضية في النقد الأدبي ، فقد ازدهرت فيه الدراسات وتنوعت مناهجها وتعدد أعلامها ، وكان القاضي الجرجاني أحد أولئك الأعلام ، وهو شخصية مستقلة ، ممتازة تمثل منهاجاً مستقلاً ، واتجاهاً خاصاً في دراسة الأدب ونقده ، ولهذا كان الباحث مولفاً في اختياره هذا الموضوع الذي لم يعرض له أحد بالدراسة العلمية التهجئة القارئة الجديدة به .



وقد كان ما وصلنا من شعره قليلا بالنسبة لظراف المترجمين
له فقد شرحه ونوحي الطلح في الحكم على شاعريته ، ثم وزع
هذا القليل على مختلف الأعراس واستوفته جراحة التماسيح
في الغزل وصراحتة فيه ، فتكلم عن التجربة الشعرية بين الواقع
والخيال ، واستأنس في هذا بالقرآن الكريم .

وقد عاش الجرجاني ونائي بيئات مختلفة ، هي جرجان
ونيسابور ، واسهبان والري ، والعراق ، وطبرستان ، وخراسان
والشام والصباط ، وقرنة .

أما الباب الثاني فقد خصصه الباحث لتقصد الجرجاني
وجعله خمسة فصول ..

فصل تمهيدى في نشأة النقد ونظوره الى عهد ، يقول
الباحث انه حين شرع في هذا الباب وجد نفسه يسير في طريق
مطروق ويتكلم كلاما عاما سبق اليه .. ولهذا فقد نهج نهجا
جديدا خصب .. وهو ان يلف عند النقاد الذين سبقوه
والخطوات التي خطوها في ميدان النقد حتى اذا ما وصل
اليه ، ذكر ما خلاص له وحده دون الباقيين ..

وقد قام في هذا الصند بعملية حصر لكل من التوا قبله
وربهم حسب تاريخ وفاهم ، لم درس كتبهم وبرز دأهم في
كل موضع على حدة ، كل ذلك في ايجاز وتركيز على ان يكون
ما البته لهم ما عرئ له الغافى الجرجاني بمدحهم ، وهم
بشر بين العصر في « صحيفته » وابن سلام في « طبقات
الشعراء » والجاحظ في كتابيه « البيان والتبيين » و « الحيوان »
وابن قتيبة في كتابيه « الشعر والشعراء » و « ادب الكاتب »
والمبرد في « الكامل » وابن العز في كتابيه « طبقات الشعراء
المعدين » و « الدير » وابن طيها في « الصولي والدراسة »
تقد الشعر ، وابو الفرج الاصبهاني في « الاغانى » وابن العميد
والاسدي والمصنوع بن عباد في « الكشف » .

وقد تتبع هذا التسلسل فجعله موضوع الفصلين الثاني
والثالث من هذا الباب .

وال فصل الثاني تحدث من ظروف تاليه ، وقد جعله
ذلك يتكلم عن أثر المتنبي في الحركة النقدية ، والنقد الذي
اثير حوله في الشام ومصر والعراق ، فرأى كيف ان وجوده
في بلاد فارس دفع ابن عباد الى زيارته باصيهان ، وكان طبييا
ان يتأني عليه المتنبي ، وقد افصح ان دعوة صاحبها
له ، لم تكن دعوة جدية يدعوها صاحبه ولا تتوقع الا ان نجاب
بل انها دعوة وجهها وهو مستند نفسيا لوفائها اكثر مما هو
متوقع ان يستجيب المتنبي لها .

والن فلم تكن رسالة الكشف انتقاما من المتنبي لهذا الرفض
وبالتالي لم يكن صاحب فيها متحلا عليه ، ولا متحسبا
ضده ، ولم يؤلف الجرجاني وساقته ما كتب صاحب رسالته .
والباحث لم يسبق في هذا الرأي ، فكل المؤرخين ، فسمحاء
ومعدنين ، قد اجمعوا على ان رفض المتنبي دعوة صاحبها كان
السبب في رسالة الكشف ، وان رسالة الكشف كانت السبب
في الوساطة .

وبإشارة الوساطة لاحظ الباحث ان الجرجاني اختار في
وساطته اسلوبا خاصا في الخطاب لخصم المتنبي ، كما لاحظ

ظهور اساليب قضائية فيه ، مع قلة المحسنات الابدعية ،
والاندواج هو اللون الواضح فيها ، أما السجع فيكثر في
الصفحات الثلاث الاولى ويقل بعدها بسبب الدخول في الموضوع
والانفعال به وحده ، مع كثرة الجمل الدالية المترسمة ،
وطول الفصل بين المصوف والمطوف عليه .

أما منهج الجرجاني في وساقته ، فيشتمل أولا على قياس
الاشياء والتفائل ، ثانيا التماسه .

ولم تكن هاتان الطريقتان هما كل ما دافع به الجرجاني من
المتنبي في الوساطة ، ولكنه سلك أيضا طريقة ثالثة ، وهي
مناقشة ما أخذه النقاد على أبي الطيب ، وقد بلغت هذه
المناقشة ذروة الفن ، وقد كانت الوساطة فنية أيضا بما
استطلعت عليه من آراء ونظرات وصور نقدية وبلاغية ، على
جانب كبير من الاعمال . وقد افرد لهذه الآراء والنظرات
والصور الفصل الثالث من الباب الثاني ..

وأهم الآراء النقدية التي تضمنتها كتاب الوساطة هي : النقد
الجمالي ، حياد النقاد ، مقومات الشخصية الأدبية ، وهي الطبع
والذات والرواية والندرية ، مذهب التأثيرية ، وحدة القصيدة
أثر البيئية في الأدب ، القيمة الفنية للأدب ، رايه في المتنبي
انتصاره لشعراء المعدين ونداهه عنهم ، خوفه في الصفات
الأدبية وتفسيره القول فيها ولي انواعها بما لم يلقه أحد قبله
ولا بعده ..

كما تحدث من عهود الشعر ، ومزج الشعر بالفلسفة ،
والنفس في الشعر ، وآراء العربية بكلمات اجنبية ، والابحار
.. ولم يكن النقد وحده في كتاب الوساطة بل كانت مصفاه
اللائقة في اكثر من موضع .

وفي الفصل الرابع تعرض لآثر الغافى الجرجاني فيمن التوا
بعده في النقد الادبي ، فرد بعض آراءه من آوا يسمده الى
اصولها من كتاب الوساطة ، ومن النقاد الذين وقف عنهم ..
أبو هلال العسكري في الصناعتين ، الباقاني في اصجار القرآن ،
الروزوقي في شرح الصنعة ، التالسي ، وابن رشسيق ،
والعفاقي ، وعبد القاهر ، وابن بسام ، وابن الاثير ، وابن
خلفون ، وقد افرد ان كل نالده عربي بعد الجرجاني قد فقس
من نقده قيسة وقد اتفنى هذا مصاحبه ونظيه من تبوءه أربعة
قرون .

ومن أهم ابواب الرسالة واكثرها جدة الفصل الخامس الذي
حاول ان يفسح فيه الجرجاني ويقلبه بميزان النقد الغربي ،
التيه مع آرائه النقدية في الصعيد القومي ونظر اليه نظرة
عالمية ، فقد لاحظ من خلال قراءاته المتنوعة توافق كثير من
آرائه مع آراء نقاد الادب في الغرب ، ولهذا قرر ان يسميها
معها ويقارنها بها ، ومن هؤلاء النقاد ارسطو وهراس وبواو ،
وكولودج ، وماتيو ارنولد ، وبلاكفور ، وجونسون ، وت ، س .
البيوت ، وساتيف ، ومونتسكيو ، وجورج ساند وبودلير ،
وآدمز ولين ، وجوزيف ادسون ، وغيرهم . وقصد المتنبي
الجرجاني بهم او التوا به في الآراء الآتية : النقد الجملي ،
الخطا في الشعر ، الحكيم في النقد ، الطبع ، الكاف ، الرواية ،
الغرية ، لغة الادب التأثية ، أثر البيئية في الادب ، القدماء

والمحدثون ، السرافات الأدبية ، الفلو ، الخلق الأدبي ، الأيجاز ،
الترادف ، الكلمات الأجنبية ، متاعج النقد ، التخصص في
النقد ، نثر الأدب بقلعة صاحبه .



وأهم النتائج التي خرج بها من هذه الدراسة هي :

أولاً : أن الجرجاني كان معزلي الذهب ، أما ثقافته فعميقة
ويشبع عليها الطابع العربي بولنيته الديني والأدبي ، ولم يكن
يعرف لغات أجنبية اللهم إلا الفارسية بحكم الحكم والوطن .
ثانياً : أنه وضع حداً لاضطراب المؤرخين وهم يذكرون مؤلفاته
بين « تهذيب التاريخ » و « صلوة التاريخ » فقد أوضح أنه
ألف تهذيب التاريخ وإهداء للصاحب ، أما صلوة التاريخ فهو
اختصاره تاريخ أبي جعفر الطبري في مجلد واحد .

ثالثاً : حصر الفرائض شعره في الوصف والأخانيات والمدح
والعكم والغزل ، ورجح أن يكون باع في الشعر والأدب والنقد
أطول من باعه في التفسير والتاريخ والفقه .

رابعاً : انتهى من دراسة عصره التي أن تكيفه مع الظروف
السياسية لم يكن تكيفاً إيجابياً كما لم يكن تكيفاً سلبياً ..
وإنما كان شيئاً بين بين ، فهو لم يكن غنياً ولا فقيراً ، ومنصبه
الذي كان يشغله وإن لم يكن سياسياً إلا أنه لا ينفك بصاحبه
عن السياسة ، وكان تكيفه مع المقومات الثقافية تكيفاً عيباً .

خامساً : أثبت وجود وهي نقدي منذ وقت مبكر ، فالتشعر
الجهامي الذي كان يعتل من تعريفنا الأدبي مركز القمة أو قريباً
منه ، قد تناولته من قبل يد النقد والتثقيف ، لكن أسلافنا
العرب لم يهتموا أو فطنوا لم يكونوا يهتمون إلا بالبناء الأدبي
في شكله النهائي ، أي بالتهيكل الفني الجمال ، ولهذا فمضى
المؤلف أنه إذا كان قد فصاح من ترانثا شعر كثير ، فقد فصاح منه
نقد أكثر ، وفي ضباب الزمن نوارى عنا طور كبير وخفيصر
من أطوار نقدنا العربي ، ومن هنا كانت مؤازرته لركى القائل
بأن طولة النقد لا يمكن أن تكون قد انتهت إلى آخريات العصر
الجهامي .

سادساً : عرض للأفكار عرضاً تاريخياً وفنياً مصفاً ، فهي
مسلسلة حسب وجودها في كتب أصحابها ، وهي خاصة في
عرضها لمظاهر تطورها ومراحل نموها .. فالتد العجمي مثلاً
أشارة دالة أو كفة خافتة في الكامل للمبرد ، لم هو عبارة
موجزة لأبي البرج في الأغانى ، وأمر مفروق منه عند الأمدى في
الموازنة ، ونجده إلى الوساطة فتجده أنما عقروا نلوم عليه
مدالة التالف .

سابعاً : رفض دعوى المؤرخين بحاصل صاحب على التنبؤ
وخطاهم في الربط بين تأليف صاحب رسائله ، ورفض التنبؤ
زيارته .

ثامناً : رد على من نلن من العرب فهمهم لوحدة القصيدة ،
وقال أن نقرهم إليها على أنها مكونة من وحدات مميزة ، هي
الاستهلالات والتخلص والخاتمة لم يقدر بها جعل هذه الوحدات
مستقلة أو متصلة ، وإنما سموا هذه الأجزاء بأسمائها تهيئاً
لما يراد من الشاعر في كل جزء منها على حدة ، لم نلن أن يكون
الحامض أو ابن طيابة قد تقل كل منهما في ذلك من أرسطو

كما رد القول بأن نقادنا القدماء لم يقولوا بعزل الدين عن
الشعر الزاراً لجملة التحرد الفكري ، وفرد أنه لا يمكن الفصل
بين الفن والاختلال لأن العلاقة بينهما قائمة في نثر من موطن .

والحقيقة أن السيد عبد العزيز لفقيلة ابن نهج نهجا جيداً
لو أتبعه الفارسيون ، ذلك أنه في ختام دراسته قدم بمضمون
للمنتجرات التي يمكن أن تكون مجالاً لدراسات نالية لدراسته ..
ومن أهم مقترحاته في هذا الشأن :

أولاً : تسليط الأنواء على أسرة الجرجاني ونشأته بأكثر
مما فعل .

ثانياً : استمرار البحث لمحاولة معرفة إسهاله أو بعفسهم
على الأقل .

ثالثاً : التنقيب في المكتبات ومراجعة المخطوطات رجاء العثور
على كتاب للجرجاني .

رابعاً : قراءة كتب الأدب والتاريخ وجمع ما يمكن أن يوجد
منسوبا إليه من الشعر والنثر .

خامساً : اهتمام الدراسات القادمة بالناحية التطبيقية في
النقد ..

سادساً : الاحتفال علمياً بمرور ألف سنة على وفاة القاضي
الجرجاني بعد لمائة أعوام من الآن .
وفـر استمبل الناشئة الأستاذ أحمد الشايب الأستاذ بكلية
الأدب ، فقال أن الطالب كان موثقاً في اختيار موضوع دراسته
لأنه يمثل حلقة هامة في تاريخ النقد الأدبي .

وذكر له وفرة مراجعه وطغيانها ، فقد بلغت مائة وسبعمئة
وأربعين كتاباً ، ما بين مطبوعة ومصورات شخصية ومطبوعة .
والآن في جملتها العلمية ، والنتائج صحيحة كذلك .

سـ أسلوب البحث على فيه دقة واحتياط .

أما الأخذ .. فقد قسمها إلى منهجية ومنها إهداء الباحث
أنه نهج منهجاً جديداً ، رغم أنه المنهج الطبيعي . وقد رد عليه
الباحث أنه لم يتبع أي من المنهجين المعروفين وهما : الذي
يمضي مع الترتيب الزمني ، أو الذي ينظم فضاءها النقد الأدبي
في سلك واحد يتم أن يرتبها حسب أهميتها أو حسب ظهورها ،
واشتغال الناس بها .. ولكنه اختل لنفسه طريقة إن بقرا الآثار
النقدية للكتاب الذين سبقوا القاضي ويضع يده على ما استغله
القاضي في الوساطة ذاهباً إلى أن هذه الآثار إنما هي الأساس
والرجوع الذي منى عليه كتابه .

والأخذ الثاني يتمثل في السؤال التالي : كيف تقدم حياة
الجرجاني على بيئته ، أيهما أشيق في الوجود : العصر أم
المؤلف ؟

وقد برد الطالب مسلكه بأن شخصية الجرجاني كانت أقوى
من عصره ، وكان هو نمطاً مخالفاً لآماله من أهل زمانه ومن ثم
لم يكن لعصره تأثير كبير عليه ، فليس الألام بعصره والعالمة
هذه مما يلمد لدائه ، وقد تعرض له باختصار من النشواحي
السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية ليريهن على أن
تجاوبه مع هذه الأحداث لم يكن تجاوباً عميقاً ، أما تكيفه مع
للتقومات انتقالية فكان تكيفاً تاماً .

ومن المآخذ المادية التي اخذها علي الباحث تزييده وتفصيله فيما حول الرسالة ومفوماتها . وفي رأيه انها ظاهرة في دار العلوم .

ثم تحدث الدكتور احمد بدوي رئيس قسم البلاغة والتعمد الادبي بالكلية ، فقال انه سعيد بهذه الرسالة ومقدر للجهد الكبير الذي بذله صاحبها في سبيل انجازها ، وانه لن السهل على اي قارئ لها ان يلمح العناء الذي لقيه الطالب في انجازها .

اما لعم اللغات التي انارها فهي ان الباحث لم يدرس نقطة التفوق الادبي دراسة عميقة ليعين هل كان الجرجاني مافدا ذاتيا او موضوعيا .

وقد اجاب الطالب بانه ذاتي في تفوقه للادب وحكمه عليه وموضوعي في مناقشته بحد أبي الطيب خصوصا كانوا لم اتصرا .. كما اجاب بان الفصلين الثاني والثالث من الباب الثاني ، كللا بتوضيح ذلك ..

كما اثبتت مناقشة خصبة حول تفسير كلمة «الطبع» وكان ذلك بمناسبة قول الجرجاني : « الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء والدرية » .

فالدكتور احمد بدوي لا يرى ان تصوير الطبيعة في غير صورتها مخالفة للطبع ، لان الطبع عنده هو الاستعداد الفطري وقد علق الطالب على كلام الدكتور احمد بدوي بقوله انه اذا كان الشاعر صاحب استعداد ادبي فانه بوساطة حسنا الاستعداد يستطيع تصوير الطبيعة تصويرا دقيقا متقنا .

وقد ختم الدكتور بدوي طيابة المناقشة بان اقر نداء عضوي لجنة الحكم . وقال انه لم يرد الفاء شخصية الباحث ، وانه لهذا سمح بطبع الرسالة على الرغم من وجود بعض امور لا يقرها .

وقد نال السيد حميد عرب العزيز لقليلة على رسالته درجة الماجستير بتقدير ممتاز ، والرسالة في ٢٤١ صفحة من القطع الكبير .

ARCHIVE



مناقشة

إعداد إسماعيل المندوي

هذا الباب يرحب بآراء القراء والاصدقاء ، فالحوار المصباح حول قضايا الفكر والادب هو المحرك الحقيقي للبحث والدراسة . والصراع بين الافكار هو الذي يشبع الحيوية والنشاط في الجو الثقافي . وسيكون من المفيد دائما للمجلة ان تلقى مع قرائها في هذا الباب . وسيكون من الغيد ايضا لهؤلاء المثقفين ان يسهوا بتصويب من الراى في توجيه المجلة .

التصوف - واثرواسب الفكرية في البلاد التي فتحها الاسلام

وأدراك هذه الحقيقة الجوهرية للاسلام كان متفاوتا بين المسلمين سواء اكلوا في الصبيح الأول ام بعدهم ، حسب اعتماد النفس البشرية في تعميلها ثيمات الفيسام بالعمل الذي تمليه تلك الحقيقة .

وتاريخ الفكر الإسلامي واستقراء التيارات الفكرية التي نزلت عن تربنا كيف ان التصوف امتزج بالاسلام وتلاحم مع مجما جعل الباحثين مرة يجعلونه اصلا من اصول الاسلام ومرة ينقلونه منه ويعتبرونه وريدا من الخارج . وإذا نظرنا الى تاريخ الفكر الإسلامي نجده قد سار في مسارات مختلفة في استيعابه للمشاكل والفضايا وكان كل فريق له منهجه الخاص .

فالتابعي كانت مهمته دراسة الواقعة التي يواجهها دراسة متصلة عن يقينية الوقائع الاخرى أولا ثم ربطها بوقائع معاملة لها وقعت في الماضي ثم بعد ذلك يبحث عن حل لها من التصوف يأتي منطقيا عليها تمام الانطباق ..

اما التكنم او التشتل بعلم الكلام فقد أخذ منهجين مختلفين في البحث يتطلق كل منهما من نقطة الاول التي طرحت آنذاك ، وهي طريق المعرفة الموصل الى الله ، ثم معرفة الله نفسه فلا تتسارعة او الجماعة او اهل الحق كما يسمون انفسهم يسرون ان طريق المعرفة الموصل الى الله هو طريق شرعي ، وكذلك

المجلة في سبدين متباينين كتاب الدكتور ابو العلا عفيفي : - التصوف - اثورة الروحية في الاسلام . - وقد تناول الكتاب هذا الاتجاه

الإسلامي باستيعاب وعمق ، وهو بالإضافة الى ذلك يثير عدة تساؤلات عن الأصول الفكرية للتصوف الإسلامي ، خصوصا انه لم يبرز كظاهرة في الحياة الإسلامية الا في وقت متأخر بالنسبة للاتجاهات الأخرى : الفقه والكلام والفلسفة .

وقد كتب السيد امين رضوان صانع بدار التحرير تعاقبا على هذا الموضوع قال فيه :

يشير كتاب الدكتور ابو العلا عفيفي عن التصوف الذي عرفته المجلة في المدين السابطين تأملات كثيرة ..

والحقيقة ان النظر الى التصوف الإسلامي يتطلب تحصيل نقطة الانطلاق التي ينطلق منها الباحث . ومن ثم فان الطريقة الإسلامية - باعتبارها نظرة شاملة للكون والانسان والحياة ، ولا بعدها : أي البرزخ الآخر بما فيه من جزاء ونواب - هي اساس نظرتنا الى الاتجاهات الفكرية المختلفة في الإسلام وخاصة التصوف .

عصية

معرفة الله نفسه يجب أن تكون شرعية.. ومعنى شرعية عندهم ، أن الكتاب والسنة هما أصل المعرفة ، فلا معرفة قبلهما ، وانقل قبل الكتاب والسنة ، ليس مطالباً بشيء .. بينما كان المعتزلة أو القدرية الأولى كما يسميهم الأشعرية يرون أن أصل طريق المعرفة الوصول إلى الله هو طريق عقلي ، فاشغل أولا ثم التفرع .. والعقل عندهم التسلسل المنطقي أو وضع النص على الحادثة والتأثر أليه من الخارج ثم إثباتي بعد ذلك على هذين المنهجين والآخر يشكلان إثبات الفكرة في الإسلام ، الخلف في المسائل الأخرى مثل الإيمان بالقضاء والقدر والإصلاح والأصلح وصفات الله الخ .. ونظرة سريعة إلى هذين المنهجين الأساسيين توضح السبب الذي دفع الأصولية إلى أن يتحوا منحنى آخر في فهم الإسلام ، ويرون في فهم الفقهاء والمتكلمين فيما جادوا اقتصر على المظهر دون أعمق أبعادها يظنون مساراً آخر يفلتون منه إلى حقيقة الإسلام بوجوهه .

وكان المسلمون قد ساروا منذ بدء الإسلام حتى نهاية القرن الثاني مقيدين بظاهر النص ، وإثني بالظاهر هنا هاتين اللغتين من دلالة النص مبتعدين عن تأويله ، وخاصة التنباه منه ، خشية الوقوع في الدلال ومع بدء القرن الثالث حدث الالتجاء للفكر مع آليات الأخرى التي احتك بها المسلمون ففتشوا التأويل وقد أول المتكلمون النص للتشبيه لتأويل لا يخرجهم من دائرة الإسلام ومن لم يقسم المسلمون إلى سلف يقدرون عند النص ، وخلف يعرجون بالنص من الدائرة اللغوية إلى الدائرة الفكرية الواسعة ما جرى اللغة نفسها والرى العقل والسمت دائرة المعرفة الموصلة إلى الله عما كتب عليه لمن أبي الحسن البصري واضح التوبة الأولى لمذهب أهل السنة . فاستخدم المتكلمون المنطق الأرسطي بسبب أن عقوده من شوابه يتجانس به فيما بينهم سيرة أو معتزلة ، شيعية أو مرجئية ، والصوفية بين هؤلاء وأولئك يأخذون منهم ما يتفق ومنهجهم ويردون الباقي

ومن أهم المسائل التي تركز حولها انتباه الجميع مسألة ادراك الامتناعي ، فالصوفية وأخوه يدركون الامتناعي بوسائلهم التي خطوها لانفسهم وكذلك الفلاسفة والمتكلمون . ولكن وإن اختلف كل منهم في وسيلة الإدراك فواضح أن كلا من الصوفي والفيلسوف لا يمكنه أن يدرك الامتناعي ادراكاً عينيّاً أي ادراكاً لذاتاً .. ومن هنا يأتي الخلط بين ادراك الوجود وادراك الذات . فإذا حسب المفهوم الإسلامي لاجتماع الزمان أو المكان وليست متماثلة مع الحوادث والامتناع أياً كان ، حادث ونظرته مضبوطة ، وادراك الذات يحتاج إلى مقاييس غير نسبية ، وهذا ما لا يمكنه الإنسان مسواه تلك صوفياً أم فيلسوفاً ، لا بالنص ولا بالعقلمسجل . فلكقول بأن الصوفى يدرك الامتناعي ادراكاً عينيّاً قول يحتاج إلى دليل .

ثم تأتي بعد ذلك المؤثرات الخارجية في الفكر الإسلامي بصفة عامة وفي التصوف بصفة خاصة .. فالإسلام العربي انطلق من الجزيرة إلى بلاد الروم وفارس وأندلس .. وكانت هذه البلاد قبل أن يطأها الإسلام تشكل وفق أيديولوجياتها التي تصوغ حياتها ومزاجها ، وهي تختلف عن أيديولوجية

الإسلام في كلياته وتفاصيله ، اعتدماً جاءها الإسلام أقيمت عليه أما متخلصة من كل رواسب الأيديولوجية القديمة فبصيرة صيغة إسلامية خالصة فتمكنت الإسلام عقلاً ونفساً ، وأما أنها قد أقيمت شيئاً في وجدانها قل مترسباً في أعماقها من بقايا العقيدة القديمة ، فعند التحول إلى العقيدة الجديدة والالتحام معها يبرز إلى الظهور عندهما التبددات المقبول الإسلامية لتلبية الاحتكاك الفكري والحاجة إلى الرب من المسلمين وغيرهم وبين المسلمين أنفسهم ، فانطلقت تلك الرواسب من الالتصاق تأخذ شكلاً آخر يتحدد شيئاً فشيئاً كرد فعل للحركة العقلية في القرن الثالث والرابع . وهذه الرواسب هي التي صابت الكثير من مسائل التصوف في شكل مفهومات جزئية كونت البنية الفلسفية للتصوف . فمثلاً نرى أن ابن عربي - كمسما بينين من كتاب « التصوف الثبوت الروحي في الإسلام » الذي عرضته المجلة - يخط أحد المأهول الإسلامية لبناء الفلسفي الصوفى وهو مفهوم وحدة الوجود متنازراً في ذلك بالافلاطونية الحديثة - فاعلمنا والله في نظر ابن عربي وحدة واحدة لاتانية بينهما ولا تعد ، ولم تكن الظاهرة . وهو يعتبر أن هذا ينسب لا يقبل التناك . ويمكن التدايل على ذلك بطريق التجربة الصوفية ، فيها يدرك الصوفى في حال فناء وحدته الذاتية مع الحق .. وقد تمثل هذا حقاً منذ ابن عربي في القول المنسوب إليه « العبد رب والرب عبد فليت شعري من المكلف أن قلت رب فلا جد فاني يكلف . وهذا هو امتزاج التام مع الذات والفناء ، التلى في المطلق .

ولم نسلط على الكثير من المتصوفة فهم بعض النصوص التي تتعلق بالرؤية أو المشاهدة .. خاصة النص الذي يحكى طلب موسى النبي للكرسي وتطبيقه على الطلب على مستحيل ، هو استقرار الجبل حال التحول .. فأروا يطلبون المشاهدة والرؤية العينية ويبدون في النصي إليها مستعجلين في ذلك مفهوم أهل السنة في أن الرؤية ممكنة . فالتعليق في رايهم على أمر ممكن ، وليس مستحيلاً ، وهو استقرار الجبل حال التحول ، فهذا الاختلاف في فهم النص من جانب المتصوفة جاء نتيجة لعدم التقيد باتباع الطريقة الصحيحة في فهم النص بإدائه الوحيدة وهي اللغة .. فترك الصوفى خياله يشطح متقاداً وراء قلله من العالم الخارجى من ناحية وشوقه في الوصول إلى عين الحقيقة من ناحية أخرى . وهذا ما جعل ابن عربي أيضاً يخلط بين ادراك الذات وبين ادراك الوجود .. بين الحق في ذاته وبين الحق بتجليه في الخلق .. بسين الصفات الثاقبة بالذات وبين كونها من لذات . فهو يرى أن التفرقة بين الحق والخلق تفرقة منطقية تماثل التفرقة بين الجوهر والخاصة ، وأن الكثرة في الوجود هي نتيجة احكامنا على الموجودات ، أما حقيقتها فواحدة . وخلق هذه الاشياء اظهار للكليات الإلهية في صورة جامعة يرى الحق فيها لثمة ،

وهاتان تلتصتا مرة أخرى أمام منطق الصوفية ، وهو النظر إلى الشريعة بعين أخرى غير العين التي نظر بها الفقهاء والمتكلمون . فهي عين جدد طرفها من مجموع رواسب الاعتقاد الكلية من العقيدة القديمة والتي تحولت إلى مفاهيم خلال

الاحتكار العقلي . فالغرفة بين الحق والخلق مثلا هي تسرقة موضوعية أسلمها الفصل بين الذات غير المتعاطلة مع شيء . وبين الأشياء المتشابهة مع بعضها الحادثة في أصل الوجود . أما نظرية خلق الأشياء الظاهرا لكلماته الإلهية ، فهي مزج من ابن عربي بين رؤيته النفسية المنسقة من مفاهيم الاتصاف وبين رؤيته العقلية المانعة بمفهوم أهل السنة في الخلق واليجاد وهذا ما جعله يكون مفهوماً من الله : أنه وحدة الوجود الجرد من الصفات الشخصية ، والله الأديان صاحب هذه الصفات .. ووفقا بسيطة عند هذا التصور تحيلنا راسا الى مفاهيم الإعتاق المترسبة في وجدان الأفراد من خارج الإسلام ، والتي لم تكن قد انصهرت بعد في بوتقة الإسلام انصهارا كلياً ، كي تتضح لها الرؤية . وهذا ما جعل ابن عربي يحاول جاهدا التوفيق بين التصورين ، لكنه لم ينتج ، وواضح هنا التأثير بالافلاطونية الحديثة في نظريتها من صدر المذهب .

ثم يأتي بعد ذلك مفهوم الحب الإلهي على طسول الطريق الصولي لمخاضا في عشق الذات العلية ، ولدت مسئول عن مفهوم الحب : هل هو حب له سند إسلامي كما يرى صاحب الكتاب المروسي ، أو هو وارد من الأديان الأخرى ؟

فقد ذكر الدكتور أبو العلا عطفي أن الحب الصوفي سنده الكتاب والسنة فكتير من الآيات والإحاديث تشير الى أن الله يحب ويحب . والواقع أن الحب عند الصوفية من أول مراحلها حتى ابن الفارسي قد سلك مسلكا آخر غير ما أرادته تلك الآيات والإحاديث التي تشير الى موضوع الحب . رغم أنها تعتبر عنصرا في أساسه .. فالحب الذي تعنيه الآيات حب اتباع وامتنال ، وليس حب امتزاج وتحويل كما فهمه الصوفية وهذا المفهوم .. مفهوم اتباع والامتثال جعل الإنسان واقفا فوق الأرض متمسكا بذاته مع العالم الخارجي من

جانب ، منطلقة تأسه من الداخل تستشعر أوارام الله وتواهيها فترتبط به أشد ارتباط ، والحب بهذا المفهوم أيضا جعل للمسلم ينظر الى الحياة على أنها وسيلة للنساية أكبر هي أن يرضى الله . فلم يترك هذه الوسيلة كما تركها المصنوع ، بل استخدمها خير استخدام . فهو بهذا المعنى ولى الله والله وليمه إما مفهوم الامتزاج والتحول أو الاتحاد والحلول فهو حب منتهى الصوفية حسنا من مقاماتهم الذاتية وتسجود من حالاتهم الأدبية المتشابهة مستندين الى أفكار فلسفية غير إسلامية . وهذا ما جعل الفقهاء والمتكلمين يقولون في وجهه على طسول الخط .

إما صلة هذه المحبة بالمعرفة وانها الطريق الوحيد لمعرفة الله . فهل كان المتصوفة يعرفون الله أولا ثم أخذوا في حبه والانتعاش معه ، أم إن المحبة مرحلة أخرى تأتي بعد المعرفة ؟ فلهذه مشكلة تتحدد أصلا عند بحث الطريق الموصل الى الله قبل معرفة الله . ولأنك إن الصوفية عرفوا الله أولا بنفس الطريقة التي عرفه بها المتكلمون على اختلاف مناهجهم . فيعد أن ترتب الصوفية طرق المتكلمين في المعرفة الموصلة الى الله مزجوا تلك الطرق بمفاهيمهم الخاصة فشكوا لديهم طريق آخر للمعرفة غير تلك الطرق المعروفة . ومن ثم كانت معرفة .. ذوق وتذوق .

ولكن أيا كان مفهومهم في المعرفة فهو في الحقيقة لم يخل من الأسس الرئيسية للمعرفة عند المتكلمين وخاصة أهل السنة اشاعة وماتريدية . فعقيدة المعرفة عند الصوفية تبدأ أصلا من الحس ثم تتدرج بصفه ذلك في مراتب الرقي ، فيضعون استحقاق تلك المراتب ، مثل التقوى والبسطة والوجود والوجدان والشفاعة والجمال الخ ..

أبين رضوان صالح

« الدراسة في العصر الجاهلي »

بقلم : الدكتور محمد جابر الحيني

لكشف عما خفي من هذه الحياة الجاهلية ، وذلك بأن يلتصق من أوثان القديمة ما حلت بالوان من الفصح والدرس ، حتى تعددت فيها النظريات وأساليب النظر ، فيتناهى له ما يرى فيه التشبيه أو التظهير ، ثم يقيم الفروض وبعد يفرض أساليب النظر ، وينتهي به الامر الى رأى أو آراء يقن أنها لكشف عن خفاء .

وهذا المنهج في البحث مفر وخداع ، مفر لانه يسر طريقا غير ميسرة كما فيها من غلطات لا يمكن التغلب عليها بمجرد الفروض والاعتقاد بالتظهير ، وخداع لانه يصل بصاحبه الى نتائج لا يمكن أن تقبل علميا قبل أن نؤمن أولا بأن الفلاس سليم ، ولا يستطاع ذلك مهما نهزت المحاولة – القائمة على الفرض وحده – بالجور والدكاء ، ذلك لان بناؤها يظل دائما

الحديث في الحياة الجاهلية يحتاج من الكتاب أن يكون هريسا وحذرا ، وخاصة حين يتناول الشعر الجاهلي في تطوره حتى أخذ رسمه وصورته ، وبدت القصيدة الجاهلية بوشعها المازور ، وذلك لان ما لدينا من آتياء هذه الفترة – بل الفترة التي تلتها – سواء أكان ذلك في الأدب أم في الاجتماع أم في السياسة قليلة ومسطرة ومسوغة في صورة الأساطير ، آتياء تتميز بأن الخيال لعب فيها دورا فاحشا وشرو الحقيقة فيها وهذا ملحق يجعل الباحث كلما أوغل في الدراسة بدت الظلمات تتكاثر بعضها فوق بعض ، فيدفعه الهجز عن بلوغ الهدف في هذه الظلمات ، الى أن يستنيط لنفسه الوسائل ، على أن يخرج من الجسدان ظاهرا ، أو باعلا أن يأتي ببحث عليه مسحة الجدية والدرس العميق ، وأن لم يصل الى نتائج واضحة

في حاجة الى تدعيم وإلى آساليب من الحياة الجاهلية نفسها ، وإلى أسس صلبة تثبت عليها ، تفرس نفسها على المدرسين ، كما تفرس نفسها على هذا البناء القاتم في هذه المحاولة ، التي قامت على الحدس ، الذي لم يكن يد من السعي إليه وقد بطل التاريخ بما يوجه الى اختيار اتجاه بعينه دون آخر ، أو الى استخدام أساليب الفحص والنظر لتصل بالدراسة الى ما يعقل الأمل بالنظر بحيث علمي يستحق هذه الصفة .

ولست أقول هذا دافعا الى الكف عن الدراسة في الحياة الجاهلية ، وإنما لأبين ان منافعها ليس من اليسر الذي يراه البعض ، ولا حتى من استخدام نظريات خداعة ولتقتصد أحرص الاقتصاد في الإنفاق والقول في الحياة الجاهلية وتعليل الظواهر الفنية في الأدب والاجتماع وبيان قواعده والسياسة وعناصرها .

والدراسة في الحياة الجاهلية في أشد الحاجة الى مادة لا تكذب ولا تفسل ، وهذا لا يأتي الا بوجود دليل ، وrehينة في هذه السبيل لا تهن ولا تتحول ، في حاجة الى الكشفوف الأثرية التي تكشف عن وجه الحق أو تهدي سواء السبيل ، وان نصل الى هذه الكشفوف الا يبعث على موجات تنجبه الى الجزيرة العربية الواسعة الإرجاء الخلفاء الجهات ، تنقب وتكشف ما يخفي باطن الأرض وما تحجب غشا الرمال ، ثم نحصى وتدرس ، ومن المؤكد ان الطبيعة - الى جانب الكشفوف الأثرية - مستخدمهم وسؤالهم فيهم ونخلف الطبقات ، أقل ما يفاد منها انها عوامل مساعدة لدراسة المدرسين ، وليكن ذلك خذ لنبدأ - على سبيل المثال - فإن شمالا يختلف من جنوبه ، وشرفه عن غربه ، بينما الرويات لا تميز ولا تفسر هذا الاختلاف لثقتنا ، وفيه من الغوامض التي خلفتها السيول - التي تعيب المنطقة بعد فصل الشتاء - ما يستحق الوصف والدراسة ، كما يتبين ذلك في الجزى الذي تسير فيه مياه السيول والذي يمتد مئات الأميال معتزقا إلىأمامه

ونحن نعلم ان منطقة نجد - وخاصة اليمامة وجنوبها - ذات أهمية كبرى في دراسة العصر الجاهلي ، لأنها تعرضت لغزو الفرس وتصدت للثار منهم ، وسجلت الكتابات الفارسية ما كان من شأن وجلب ، وتعرضت المنطقة أو القاطنون فيها لتغيرات مختلفة ، بدأت في الشعر الجاهلي في صورة باهتة لا تكاد تبين ، وفي القصص بل في اللغة العربية نفسها ، كما نرى في مادة نعل في لسان العرب

اذن فالكشفوف الأثرية والدراسة الجيولوجية والجغرافية بمختلف مناحيها لهذه الجزيرة العربية ، لمختلف الأوجاد والمظاهر الجغرافية ، عوامل عامة في الدراسة النظرية ، التي تقوم على الفحص والنظر في الأدب والاجتماع والسياسة .

والآن أصل الى هذا الحديث الذي نشرته « المجلة » للدكتور يوسف خليف عن مقدمة القصيدة الجاهلية ، فأول ما أعتني منه ان صاحبه وصف حديثه بأنه محاولة جديدة لتفسير الظواهر الأدبية التي قامت عليها هذه القصيدة ، وهي الوقوف بالأطلاق ثم الغزل في صورة مشاعر وذكريات نحو الحبسوبة والمطبة .

ويظهر ان الدكتور خليف لم يقرأ دراساتي في هذه المقدمة التي تسمى اصطلاحا في الدراسات الأدبية بالديباجة ، والتي

ألقيت ملخصها في جامعة الرياض في محاضرة عامة في يناير عام ١٩٥٩ ، والتي نشرت في مجلة الأدب في شهر متتابعة من عدد فبراير سنة ١٩٦٢ ، والتي جمعت ونشرت مع غيرها سنة ١٩٦٢ في كتاب سميت « أنوار في دراسات وابحاث » ، وكنت أود ان يقرأ الدكتور يوسف خليف ما سبق ان كتب في موضوع ما نشر ، ليرى ان كانت المحاولة التي نشرتها له المجلة جديدة ، وأن يقرأ الى جانبها في هذا الكتاب حديثي عن هيكل القصيدة الجاهلية ، ليشارك في الرأي في هذا الرض الذي أأثنته عن هذا الهيكل ، وربما تأتي له ما لم يطر به غيره ، في موضوع شديد القوض ، تناوله المستشرقون والباحثون من غيرهم ، فرض أجدي ملتزما به بعد انقضاء عشر سنوات تقريبا على نشره لأول مرة ، لأنه نتيجة دراسات مقارنة وطويلة لم أجده غيرها لأصنيف جديدة ، أو لأعدل .

هذا ومن النظريات التي لعبت دورا هاما في الدراسات في الأدب العربي نظرية الفراغ أو البطالة تلك النظرية التي أذاعها في أبحاثه منذ أربعين عاما أساتذتنا وفائدته النهضة الأدبية الدكتور طه حسين ، طبعا على حياة الفزيين في المدينة إبان الحكم الأموي ، وتطبيقها على هؤلاء له ما يبرره ويعززه ، بل وما يتفق وييسر الظواهر الأدبية عندهم ، أما تطبيقها على العصر الجاهلي - كما حاول الدكتور يوسف خليف - فامر بعيد الاحتمال جدا ، لأنه ليس لدينا ما يبرره من ظروف الحياة نفسها ، وإن هذه النظرية لتقرض بادىء ذي بدء أن الأدب أو الشعر أو الفنان يعيش بعيدا عن قسوة الجهد والامه في طلب المصن ، أعني أنه مترف أو ان مطالب الحياة ميسرة لديه لا يجد في الوصول إليها عنتا أو شقاء ، بعوله عما هو فيه من راحة فيما يسميه ويملا عليه ما هو فيه من فراغ ، لأنه يرى والعالم يطمون يفا يافي ويطلب ، كما نرى عند شعراء الغزل في المدينة ، الذين كانوا يعيشون حياة ناعمة هائلة .

أما شعراء العصر الجاهلي فكانوا أبعد الناس عن هذه الحياة الفارغة ، أعني أنهم كانوا يخطفون ، لأن الحياة كانت قاسية ، وخاصة في نجد ، حيث كانت الحياة قاسية كما يبدو تتطلب من القبائل العربية أن تكون بقلعة من عدو ظري أو مفير سائب ، فكانوا اما في حرب أو ترهب حرب .

ويشير القرآن الى حياة العرب الجاهليين وإلى عسائولهم في قوله تعالى في سورة آل عمران ١٠٣ : « واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا ، واذكروا نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداء فألف بين قلوبكم ، فأصبحتم بنعمة اخوانا ، وكنتم على شفا حفرة من النار فانقذكم منها ، كذلك يبين الله لكم آياته لعلكم تهتدون » .

وإذا كانت حياة العرب الجاهليين بعامه على هذا النحو الذي يصوره القرآن فإن حياتهم وخصائصهم ، لا سيما في حياة خليف ، حيث كانت الحياة قاسية كما يبدو ربيعة واليمن أو حمير على وجه أدق كان لا يدع مجالا لفراغ أو راحة ، فقد حاولت ربيعة أن تصعد في هذا الصراع بينهما وبين حمير مرة بعد أخرى ، وأقبلت إليها القبائل العربية تؤيدها وتؤازرها في القتال ، أعني انقسمت نمر وتزاور وفابلتا معا السلطان الذي أربأ فرسه في العرب ، واستنقاد العرب آخر الأمر أن يظهروا على عدوهم الحميري ، وخرج كليب وال

ان الربط بين الفرائز واليول الانسانية وبين ضرورة الفراغ لها او البطالة بمعنى اوضح خطأ في تصور الحياة البشرية ، ذلك لان كل نوع مخلوق من زوجين لابد من التقاء اعدا الطرفين بالآخر ، بحكم الفطرة ، وليس معنى هذا أن أيا من طرف البشر يلتقي بأى من الطرف الآخر بطريق المصادفة ، أى ان بقاء النوع ولبد النوصى فى التقاء الجنسين ، لا اعنى هذا الاطلاق ، وإنما لابد من الالتقاء بطريق الاختيار ، وهذا الاختيار يودى الى وجود علاقة تقوم بينهما ، أيا كان نوعها - ولكنها علاقة على أية حال بالرغبة والاستئثار بها كما فى الزواج او الحب .

على أنه ينبغي أن نضع في اعتبارنا أنه مهما كان لون هذه العلاقة فانها في البيئة الجادة لن تشغل الروه عن واجباته ، ولا أدل على ذلك في الحياة الجاهلية الجادة من قول طسوفة بن العبد - الذى يكرره في معلقته - قال :

وان ادع للجلى اكن من حمائها

وان ياتك الاصداء بالجهد اجهد

اعنى ان الصلة بين الرجل والمرأة لا تستلزم ان يكون الرجل عاطلا ، فها نحن اولاد نعيش في مجتمع يشغل فيه الناس باورهم ولا ينسون المرأة ، ويجوزون في طلب العيش ، ولا يقتل المفصل ميولهم نحوها ، ذلك منهج الحياة وسنتها التى يشير اليها القرآن في سورة الروم - ٢١ في قوله تعالى : « ومن آياته أن خلق لكم من انفسكم أزواجا لتسكنوا اليها وجعل بينكم مودة ورحمة » .

فالحب لا يتطلب ان يكون الرجل عاطلا فارغا له ، وعلى ذلك لا يمكن ان نلعب المحب في بيئة جادة بأنه اسلم نفسه للسمى وراء المرأة ، لأنه عطفة انسانية توجد مع الإنسان وجودا وعمداء نتيجة التماسية وتوجيه الرغبة الفطرية ، والملائمة في حياة الجاهليين لم تكن الخدمة ، كانت تتاح في متديانهم وساحات سمرهم التى يشير اليها الشعراء في شعرهم ، كما كانت الحروب نفسها تتيحها كومةطة عمرو بن كلثوم توضح في جلاء خروج المرأة مع الرجل الى ميادين القتال ، فالفرصة لإنشاء الحب بين الرجل والمرأة كانت موجودة دون حاجة الى القحام نظرية الفراغ .

وبعد فان الدراسة لوجه من وجوه العصر الجاهلى تتطلب بل نحتم ان يكون الباحث يققا ودقيقا ، وان يفكر قبل ان يقدم على الكتابة في موضوعات فاعسة ، وان اقدم فلا بد من ان يحتاط والحيلة سمة من سمات البحث الاكاديمى ، ولذا بقا قيل : من قال لا أدري فقد اخطى .

من هذا الصراع بطل العرب المرموق وسيد الشجعان ، ولقد هذه الحقنة التى تعرضت لها ربيعة بمختلف قبائلها محسنة أخرى داخل القبيلة نفسها ، إذ نار الشر بين قلب وبكر ، وضعت الحروب بينهما في حرب البسوس الى اربعين عاما فيما يقول الرواة ، وكان من ثمرة هذه الحروب تنقل القبائل من مواضعها الى أماكن أخرى ، وكان الى جانب هذا الصراع صراع آخر بين القبائل التى عاشت في جبال آجا وسلمى وبين ملوك الحيرة ، يشتد حيناً ويخف حيناً آخر ، حتى مضى حكم الكهلميين ، وحياة كهذه لا تعرف الهدوء ولا العطفانية لابد ان تكون مضطربة ، ومثل هذه الحياة لا يمكن ان تجلب لها نظرية الفراغ ، لتفسير الظواهر الفنية فيها ، لانها لم تكن تيسر فراغا ، إذ كانت جرداً في طلب العيش ، او اندفاعا لقتل أو تاهبا لصد غارة ، وبالإضافة الى هذا فان نظرية الفراغ لا يمكن أن تطلق الا في حياة يسودها السلام والامن ، حياصة بعيدة كل البعد عما يشغل الإنسان على حياته وامته ، أو تشق عليه بمطالب عيشه ، ولذا تفصنت الحياة عدم الاستقرار وعدم الامن والسمى الجاد وراء العيش كان من العصف ان نلجق عليها نظرية الفراغ .

وعلى هذا ينبغي أن نكون على حرص شديد ، ونحن نستخدم النظريات لتفسير حياة ، كان من خطاها في تاريخ العرب الادبى ان تنشأ فيها التصعيد الجاهلية ، وتنعو وتغاد طابعها الذى نعرفه .

وعلى الرغم من أننا نعرف هذا فليس لدينا ما يكف هذا الامر ، سوى أن المأهول بن ربيعة كان أول من قصد القصيد ، والمأهول هذا هو زعيم لقب واحد أبطال حرب البسوس واخو كليب بطل العرب اجمعين في زمنه ، ومن ثم فانه من القصيد بلى من المجازفة ان يقال شيء عن تطور الشعر الجاهلى حتى بدأ في القصيدة الجاهلية كامل المعالم والزسوم .

اما الظاهرة الفنية ، وهى بدء القصيدة بالوقوف بالافلاك فقد اعلنت رأي عنها في حديثي عن الديباجة في الشعر العربى ، ودون أن أدخل في تفاصيل اشير الى انها ثمرة الحساسة الوجدانية ، وهى التى سيطرت على الشاعر فربطت بينه وبين هذه الآثار أو الاطلاق ، التى شهدت مظاهر الحب بينه وبين محبوبته ، رباط وجداني يتوافق وفق سلطان الحب على الشاعر ، ولقد وضعت هذا الراى فى كتابى انوار بما لا يحتاج الى مزيد هنا .

ولكن اذا كانت حياة الجاهليين على هذا النحو المضطرب فكيف نأتى للشاعر الجاهلى أن يشغل قلبه بالحب ويتوجه ميلا الى العفر واللو - اذا لم يكن الفراغ علة وسببا !!

عبد



وجه من مدرسة الفيوم

وصورة الوجه الذي نراه على غلاف هذا العدد إحدى هذه الرسوم التي وجدت بالفيوم ، وأول شيء يلفت النظر في هذا الوجه قوة النظرات التي تدل على حياة أرواح وأبنايت وجودها . وإلى جانب أن ملامح هذا الوجه مصرية تماما وليست رومانية بعالم من الأحوال ، فهي مزيج من ملامح الجنس الأنثى وسكان حوض البحر الأبيض المتوسط ، فمعالجة رسم الوجه تفتقت اختلافا كليا عن نوع معالجة الرسم في التصوير الروماني للأسباب التي ذكرناها . فالخطوط في الرسم المروماني تنطلق في حركة سريعة خلال تعرجها معبرة عن الاستمتاع بالحياة وتعمل نشوة الفرح . ولكنها في مقام الرسوم المصرية التي من هذا النوع نجد أنها ساكنة نوعا ما إذ يحدد من انغلاقها معاناة الرسام للوصول إلى مطابقة الرسم للواقع اليه حتى يضمن وصول الروح إلى الصورة ورضا الآلهة .

لقد لعبت مصر دورا هاما في تاريخ الحضارة والفن . فرسوم الفيوم يظهر عليها بكل بساطة سمات العظيمة والعزيم والسكون . تلك السمات التي امتازت بها رسوم الأشخاص البيزنطية في أوائل القرن الرابع . وهذا يمكننا على أن رسوم الفيوم كانت وسيلة من وسائل الانتقال بين التصوير القديم والتصوير المسيحي ، بل نستطيع القول بصورة أخرى أن هذه الوجوه المرسومة بهذه الكيفية ، لم إلاقنوات القبطية المبكرة في بدء ميلاد التصوير الحديث بكل مميزاته أيقانيزية وحديثة المعنى .

ذلك التصوير الذي كان سمة مميزة لحضارة القرون الوسطى بأكملها ، بل ما زالت آثاره تعبد - إلى حد ما - بعض الإنجاعات الحديثة في الفن .

من شيء جديد وفد إلى وادي النيل - سواء كان تقليدا أو لغة أو فنا - ألا وكانت عراقة البيئة المصرية كافية لأن تصيغه بالصيغة المحلية .

ثم نتصه ، ثم نخرجه كيأنا جديدا له كل خصائص ومقومات الطبيعة المصرية .

في بداية القرن الأول قبل الميلاد بدأت يوما تأخذ مكانتها وكان طبيعيا أن تلتد أثينا بعض التقاليد الرومانية ، فانتشر تقليد جديد في مصر إذ حلت الصور المرسومة بالألوان المائية أو بالشمع على الخشب محل الفخار المنحوت الذي كان يوضع عادة على وجه الميت . فالتد كان المصريون - كما هو معروف - يعتقدون في حلول روح الميت في التمثال ، المسماة « تما » في لغتهم ، أي القرن ، ومن أهمية هذا الاعتقاد تنفع أسباب عنايتهم بصنع تماثيل عديدة وترتيبها داخل المقبرة في عدة أماكن حتى يضمنوا سلامة روح الميت لتسكن عند أووريس ثم حل الفخار على وجه الميت في عهد البطالسة محل التمثال ثم حل محله ذلك النوع من الرسوم بعد ذلك .

وفي بداية النفوذ الروماني في مصر ، كما نجد إلى جانب الصورة المرسومة بالطريقة الرومانية الصعبة رسوما مصرية أصيلة لأنونييس وأووريس تظهر مدى امتزاج الحضارتين ، ثم تأكدت حقيقة ذلك الأسلوب تحت ظل السيطرة الرومانية ولكن القيمة النهائية للصورة احتفظت بالطابع المصري الذي يمتاز بالحرص الشديد في محاكاة شكل الميت والتقيس به بملامحه ، وذلك للوصول إلى الهدف الروحاني الوجود في المتعدات المصرية وهو خلق الروح الخالدة بواسطة صورة الهيكل الميت . ويتم ذلك بمساعدة ورضا الآلهة المختصة .

وهكذا ولدت مدرسة التصوير المسماة بمدرسة الفيوم نسبة إلى أن مقام هذه الرسوم وجدت في منطقة الفيوم رغم انتشار هذا النوع من التصوير في وادي النيل كله .

محمد كمال